西方现代批评经典译丛

李欧梵 刘象愚 主编
季进 执行主编

新批评

The New Criticism

[美] 约翰·克罗·兰色姆 著
王腊宝 张哲 译

凤凰出版传媒集团
江苏教育出版社

新批评

The New Criticism

[美] 约翰·克罗·兰色姆 著
王腊宝 张哲 译

凤凰出版传媒集团
江苏教育出版社

图书在版编目（CIP）数据

新批评 /（美）兰色姆著；王腊宝，张哲译．—南京：江苏教育出版社，2006.11
（西方现代批评经典译丛）
ISBN 7-5343-7845-1

Ⅰ.新… Ⅱ.①兰…②王…③张… Ⅲ.文学批评—研究 Ⅳ.I06

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2006）第 136203 号

出 版 者	江蘇教育出版社
社 址	南京市马家街 31 号 邮编：210009
网 址	http://www.1088.com.cn
出 版 人	张胜勇
书 名	新批评
作 者	[美]约翰·克罗·兰色姆
译 者	王腊宝 张哲
责任编辑	熊 璐
集团地址	凤凰出版传媒集团有限公司 （南京市中央路 165 号 210009）
集团网址	凤凰出版传媒网 http://www.ppm.cn
经 销	全国新华书店
印 刷	北京嘉恒彩色印刷有限责任公司
厂 址	北京市海淀区四季青乡西冉村 259 号 电话：010-88435200
开 本	940mm × 640mm 1/16
印 张	18.25
字 数	237 千字
版 次	2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第 1 次印刷
定 价	25.00 元
发行热线	010-68002890 68003077

苏教版图书若有印装错误可向承印厂调换

西方现代批评经典译丛



总　　序（一）

李欧梵

西方的文学理论，是一项专门的学问，甚至有人认为：理论本身就是一种“文本”，应该精读。然而中国学界近年来对于这门学问却是一知半解，有的人往往从译文中断章取义，或望文生义，自作主张“演义”一番，因此错误百出，贻笑大方。这个“乱成一团”的现象，必须由行家和有识之士一起来补救。

我并非西方文学理论的专家，只能把个人经验诚实道出，公诸同行。记得多年前初入此道时，也的确痛苦不堪，买了大堆理论书回来，却不知如何着手。我本来学的是历史，后来改行教文学，时当20世纪70年代末80年代初，美国学界刚开始吹“法国风”——福柯和德里达的著作逐渐被译成英文出版，而“解构”（Deconstruction）这个词也开始风行。不久又听到有所谓“耶鲁四人帮”的说法，其中除希利斯·米勒和哈特曼等人外，尚有一位怪杰保罗·德·曼（Paul de Man），他的那本反思理论的名著《不察与洞见》（*Blindness and Insight*）人文学者几乎人手一册。我买来一本看，也不甚了了，只是觉得美国人文学界已经开始了另一个“转向”（paradigm shift）——从“结构”到“解构”，从人类学到语言学。然而这个“转向”背后的历史是什么？是否也有一个“谱系”（genealogy）可寻？

于是，我想到另一种完全不同的阅读经验：20 世纪 60 年代我初抵美国留学时，偶尔买到几本文学理论的书，包括威尔逊（Edmund Wilson）、特里林（Lionel Trilling）、史丹纳（George Steiner）和韦勒克（René Wellek）等名家的著作，亦曾浏览过。这些名家的文史知识十分丰富，广征博引，似乎早已遍读群籍，他们所作的"批评"（criticism）并不仅仅是对某一经典名著详加分析而已，而是把一本本书、一个个作家评论一番，逐渐形成一己的观点和主题，我认为这是一种西方人文批评的传统，它可以追溯到英国的约翰逊（Samuel Johnson）和阿诺德（Matthew Arnold），但他们较这两位以捍卫文化为己任的 18 世纪保守派批评家更为自由（liberal）。特里林有一本书就叫做"自由的想象"（*The Liberal Imagination*），书名中的"自由"指的当然是人文知识，用当代的话说，就是"通识"教育。特里林的另一本书《诚与真》（*Sincerity and Authenticity*）则把西方文学史和哲学史上关于主观和个人的传统这两个问题分析得淋漓尽致。

我当年私淑两位大师，一是威尔逊，一是史丹纳。威尔逊早已是美国文坛的巨人，其评论具有权威性，在文坛交游广阔，是美国东岸评论界的霸主。我读了他的《阿克瑟尔的城堡》（*Axel's Castle*）和《到芬兰车站》（*To the Finland Station*），佩服得五体投地，因为两书谈的皆非美国文学——前者讨论的是法国的象征主义，后者则是描述俄国大革命，而威尔逊足不出户（指美国），竟然可以把视野推到苏联，大谈列宁，而且所书文字优美，读来犹如小说。可以说，第二本书也是我了解俄国近代史的启蒙课本，它引起了我对俄国思想史的极大兴趣。

特里林、威尔逊、巴尔赞（Jacques Barzun，写过不少文化与音乐方面的书，如《柏辽兹的世纪》[*Berlioz's Century*]等）、卡津（Alfred Kazin，其半自传式的评论集《在本土上》[*On Native Ground*]当时也是畅销书）等人都是纽约著名的知识分子，前两人还在哥伦比亚大学任教，可谓各领风骚。早在台大读书时期，我已从业师夏济安先生处得知纽约有一本著名的杂志《党派评论》（*Partisan Review*），更是这批文

人墨客的大本营。记得当年的主编是拉夫(Philip Rahv),我读过他的几篇评论文章,只觉得英文文笔犀利之至,但内容颇为深奥,我读得一知半解。这些大师都是"批评家",而不是现在所谓的理论家,但他们的批评背后显然有一个共同的人文传统,他们将之引用发挥到当代美国文学和文化的领域中。我当时知识有限,所以对于他们书中所涉及的这个人文传统也不能窥其全豹。在沮丧之余,遂发奋听课和多读此类书籍,但又觉得时间不够,因为我尚需应付本专业(中国近代史)学业上的书籍,加之自己兴趣广泛,除了文学外,特嗜电影,就又读了不少电影方面的书,尤其是法国"新浪潮"(所谓"La Nouvelle Vague")名导演——如特吕弗——的文章和剧本,弄得自己的思想迷乱不堪,中西各种思潮在脑海中交战,以致产生所谓的"认同危机"(Identity Crisis):到底我是谁?到底我的兴趣是什么?为什么在思想上如此西化?是否应该"回头是岸"?后来我出版的第一本杂文集就叫"西潮的彼岸",指的就是上述的这些人物和著作。其中我精读再三的一本书(后来又为之写了一篇详细的书评)就是史丹纳的《语言与沉默》(*Language and Silence*)。此公与上述纽约各文豪不同,虽也是犹太人,但似乎不屑谈论美国文化,代表的是一种欧陆人文传统的精神。在此书中,他处处反思欧洲文化经历纳粹浩劫后的反响,令我深深感动。我再三咀嚼此书中的篇章,甚至学习史丹纳的英文文体。多年后我在哈佛暑期班旁听过他的一门课,却惨遭滑铁卢,这个经历我曾在拙著《我的哈佛岁月》中详述过。另一部我读来佩服之极但却觉得高深莫测的巨著就是奥尔巴赫(Erich Auerbach)的《论模仿》(*Mimesis*),书中所讨论的西方文学经典名著,很多我都没读过,所以读这本书犹如瞎子摸象,摸到哪里就是哪里,心中暗暗惭愧:为什么我对于西方文学的传统所知如此肤浅?

其实西方文论所代表的就是一种西方传统,和西方文学名著一样。而这些早期的文学批评和理论书籍,也大部分以分析西方文学名著为主,二者是并行的。以目前的"后殖民"立场来看,似乎有点

"政治不正确",因为这些经典名著都是西方白人男子写的,而且在背后可能暗藏其他动机。这种"反经典"的态度,我一向不赞成,因为它将西方人文传统一笔勾销,甚至把"人"的价值也解构殆尽了。我们依托另一个传统——中华文化——来重新审视这个西方传统,并不能完全用"后殖民"的方式——处处挖掘其西方本位主义和权力论述——来处理。特别是对于这个传统一无所知或了解甚浅的中国读者,这种一棍子打死的态度更是有害而无益。如此一味批判下去,经典全被埋没了,如何是好?何况这些我当年喜欢看的理论书,讨论的大都是西方现代(19—20世纪)的文学经典,与中国现代文学的研究密切相关。

直到赛义德(Edward Said)逝世前的最后一本著作《人文主义与民主批评》(*Humanism and Democratic Criticism*),我读后心中才感到踏实。他在此书中甚至特辟专章详论奥尔巴赫的《论模仿》(此章也成为此书新版的序言),并强调philology的重要性,可以视为一种人文批评的工具。他也一直坚持在课堂上教授经典。我读了此书后,才逐渐领悟到:原来这位"后殖民论述"的开山祖师、《东方主义》的作者,从来没有摒弃过西方人文主义的经典传统!可惜为时已晚,美国的文学理论早已是"后现代"的天下了,还有多少人愿意"复古"?"复古"是一种极端保守的行为,其实赛义德并非要"复古",而是希望"古为今用":在现代的生活领域中重新探讨这个西方人文传统。所以终其一生,赛义德从不以作为一个"人文主义者"为耻,而对于法国一些后现代理论家把"人"解构得体无完肤大不以为然!(当然,也有人认为赛义德越老越保守。)

赛义德对我的启发——甚至可以说震撼——很大,因为我从他的例子中领悟到一个"真理":任何传统都有一个复杂的谱系,我们对之可以批判、重估,或从任何一点切入,但绝对不能一概反对之,或使之断裂,或弃而不顾。西方文学理论也是如此。"反传统"的心态为现代中国知识分子自"五四"以后所一贯坚持,"文革"期间更变本加厉,可是反了以后又怎么办?引进了最"先进"的西方理论,其背后依

然有一个谱系:"解构主义"之前有"结构主义"(如今诸"解构"大师已相继逝去,但"结构主义"人类学之父列维-斯特劳斯依然健在,至少在写此文时如此),读德里达还是要先读索绪尔(De Saussure),当然还要读从德国传到法国以后的黑格尔和尼采,如此才能够了解他在《文字学》(*Grammatology*)一书中所要"解构"的是什么(德氏的"写作"理论甚至还受到中国的一点间接影响)。

除了重溯谱系之外,我认为还应该把文学理论放在它原来得以产生的文化环境中来看,这就是理论背后的"政治"和"历史",然而近年来美国理论界一意把法国理论引申到美国当代政治领域——如种族、性别,但不重阶级——却不愿把这些理论"还原"到原来产生它们的文化土壤中,因此也产生了不少偏差,加上英文译文亦有值得商榷之处,所以以讹传讹的情况也不少,如果再把错误的英文译本(例如西蒙娜·德·波伏瓦的《第二性》)译成中文,情况就更糟了。对于这种情况,只有两种解决方法:一是逐字逐句地与原文对照推敲,一是理清它的谱系,以及它与其他相关理论的关系。前者需要多种语言的功力,一般中国学者(包括我在内)恐怕很难胜任,后者则是我目前采用的方法,把理论作为思想史和文化史来阅读。但是弄明白其中的"来龙去脉"也需要花工夫,所幸此中不无相关的学术书籍可以参考,譬如关于"结构主义"的历史就有一部厚厚的两卷本专著,把此中的各门各派分析得十分详尽。当然,我认为更重要的是直接阅读当代理论之由来——以前的理论。

美国学界以前的理论——我在20世纪60年代看过的那些书——主流就是"新批评"(New Criticism),它产生于20世纪50年代,甚至更早,在文学研究上它坚决反对的是更早的"传记"做法——只重作家,而不重文本。"新批评"的最大贡献就是提供了一种"文本细读"(close reading)的方法,从诗歌到小说,逐渐形成了一套理论,当时几乎所有英文系的教授和学生都奉之为规范。关于美国"新批评"的来源,早已有专著。我当时知道美国南部有几位诗人和评论

家，办了几本同人刊物，谈诗论道，逐渐形成一股潮流和风气，后来这批人中有人被邀请到东部名校任教，如沃伦（Robert Penn Warren）；而他们编写的书籍也逐渐成为美国的大学英文系的教科书。除了沃伦之外，还有布鲁克斯（Cleanth Brooks）、兰色姆（J. C. Ransom）、克莱恩（Crane）等人，他们的大本营就是耶鲁大学，所以那里的英文系从20世纪50年代以来，一直独执牛耳。哈佛大学则比较保守，只有哈利·列文（Harry Levin）在比较文学系任"白壁德讲座教授"，但其涉猎的范围远较白壁德为广，也是研究西方现代作家的权威人物。他和耶鲁大学的韦勒克分庭抗礼，两相而立。他们的书都是当年研究生必读的，当时我虽非专攻文学，还是买来读得一知半解。这两位大师皆已作古，似乎也被人遗忘了，然而如果重读他们的著作当会发现，虽然"理论"性不是那么强（韦勒克却是个例外，他是师承布拉格语言学派的，他的那本《文学理论》是文学系学生的必读书），但内容却极为精博，远非目前美国学院中一般理论家的著作可以比拟。除了韦勒克和列文之外，还有一个怪杰莱斯利·菲德勒（Leslie Fiedler），写过一本巨著《美国小说中的爱与死》。他是第一位以弗洛伊德的心理分析法来研究美国小说中的"原型"的学者，当时曾引来不少争论，譬如关于马克·吐温的小说《汤姆·索亚历险记》中是否有同性恋色彩的争论等。当然，菲德勒的视野早已超越了"新批评"的范畴。

我初从历史转到文学的时候，最痛苦的事就是不知如何精读文本："宏观"方面没有问题，因为我有历史学的训练，但"微观"方面呢？我只好自己"恶补"，勤读"新批评"的各种教材，如韦勒克的书和布斯（Wayne Booth）的《小说修辞学》（*The Rhetoric of Fiction*），后来随布斯转攻叙事学（Narratology）和巴赫金（M. M. Bhakhtin）的理论，并勤钻西方"新马克思主义"的理论，如卢卡奇、威廉斯（Raymond Williams）、戈德曼（Lucian Goldmann）和杰姆逊（F. Jameson）的著作。至今我仍把威廉斯的两部名著——《乡村与城市》（*The Country and the City*）和《马克思主义与文学批评》（*Marxism and Literary Criti-*

cism)——看得很重。至于杰姆逊,想必国内的读者皆很熟悉,其早期著作如《马克思主义与形式》(*Marxism and Form*)及《政治无意识》(*The Political Unconscious*)对我的启发和影响尤大。在这一方面,我必须感谢杰姆逊的第一个及门大弟子郑树森教授的指点。经过数年的寒窗苦读(大多是在芝加哥大学图书馆五楼,我的斗室中读的),我逐渐悟出一套把"宏观"和"微观"结合在一起的方法,以此来弥补"新批评"的不足。

然而就在我开始攻读文学理论的关头,西方文学理论开始转向了,德里达成了英雄。我在芝加哥大学参加过一次学术会议,亲见他在台上大展身手,全场听众激昂鼓舞,似乎只有我落在五里雾中。于是,我只好向同事求救,研读他的《文字学》。然而德里达的英译著作一本接一本出版,我还是赶之不及,只好再读研究他的著作,还有一本他的传记。就在这个阅读过程中,我逐渐领悟到他的"解构"理论并非是反对一切以前的理论,而是将之重新推演,从而对之加以批判。然而他背后的尼采和黑格尔,以及各种语言学的体系,我还是无法捉摸透。

德里达的理论,有人认为属于"后结构主义",换言之,和他所批判的理论前提——"结构主义"和文学上的主流理论"新批评"——之间是有一种错综复杂的谱系关系的,他的方法仍然是从"文本"开始谈,而将语言视为大前提。如果将他的学说运用到中国的文学批评中,也必须采用对等的方法,即先演绎出中国文学批评的谱系和中国的语言学传统,然后才能"解构"它,这谈何容易?张隆溪曾在他的英文巨著《道与逻各斯》(*The Tao and the Logos*)中做过类似的尝试,我个人功力不足,当然敬谢不敏,但也从兰特里夏(Lentricchia)那本《新批评之后》(*After the New Criticism*)中略知新批评转向以后理论发展的来龙去脉。

如果从"解构主义"谈到其他"后现代"潮流中的文学理论,情况则更复杂,因为其中牵涉的题目和科系更多——所谓"文化研究"(cultural studies)就是一种应运而生的"跨学科"的学科,至今似已为

强弩之末,却开始在中国内地和港台地区生根,也许它运用起来更能切合太平洋此岸的需要,而美国学界则又在挖掘新的理论土壤(包括"全球化")了。我认为在美国各种新兴理论中最值得注意的是性别理论,其意义远远超过"后殖民论述",当然二者又可以混在一起,成为所谓的"少数论述"(minority discourse)。目前研究这两种理论的华人学者甚多,不再赘言。

然而,不论是后现代、后结构或是文化研究理论,对于文学研究者而言,都会带来一个问题:到底文学作品中的"文学性"怎么办,难道就不谈文学了吗?美国学界不少名人(包括兰特里夏在内),又开始"转向"了——转回到作品的"文学性",而反对所有这些"政治化"或"政治正确化"的新潮流。这种保守潮流,我认为是代表了一种物极必反的现象,其实没有什么深意,因为无论如何还是不能回到"新批评"的传统。然而中国的情况不同,20 世纪 80 年代杰姆逊第一次在北京大学讲学后,"后现代"理论大盛,甚至连"后"字也顺便时髦起来。然而"后学"以前的理论呢?似乎大家都不闻不问,也很少有人做这方面的研究。这就牵涉到一个最基本的对文本分析的问题:美国学者不论是何门何派或引用了任何理论,很少是从"宏观"或文学史出发的,反而一切都从文本细读开始,所谓"文本细读"这个"新批评"的字眼,早已根深蒂固,只不过现在不把以前那种细读方法"禁锢"在文本的语言结构之中而已。可是中国的文学研究传统——至少在现当代文学中——一向是"宏观"挂帅,先从文学史着手,反而独缺精读文本的训练,因此我得出一个悖论:越是"后现代",越需要精读文本,精读之后才能演化出其他理论招数来。

季进教授在哈佛大学做访问学者期间,我们谈起国内理论界的混乱和困境时,我遂把个人的经历告诉他,并提到当年浏览过的部分理论书籍——包括"新批评",令我吃惊的是,原来这些理论书大多没有中译本!我知道上一代的中国学人对于"新批评"不是没有研究——燕卜荪(William Empson)还曾到中国任教过,但为什么后继无

人？难道都被弃之于“历史的垃圾堆”中了？难道在“长江后浪推前浪”的浪潮中，只有“后浪”独领风骚而没有“前浪”可言？难道西方文论都已被“解构”殆尽，无人问津了？季进对于这一系列的问题没有立即回答，却将其深藏于心，默默地开始做“重建”的工作。他明知吃力不讨好，依然在美国搜集了不少“新批评”和其他“过时”的理论书籍带回中国，准备介绍给国内同行。我在感动之余也把我所有的藏书捐给了他任教的苏州大学。

现在季进和他的几位伙伴更是雄心万丈，计划将这些“前期”和“后期”的理论（大部分是美国学者的或在美国出版的著作）著作译成中文，作为一个系列丛书出版，这是一项十分艰巨的工作。他们邀我和刘象愚先生共同担任丛书主编，我当然责无旁贷。不过需要再三声明的是：我不是为了“复古”，而是为了填补一些缺失和空白；我也不主张中国学者把这些理论随意挪用。我一向认为，读理论和武侠小说中所描述的练武功相仿，学了“新批评”的武功，对于“微观”细读绝对有用，但真正的理论“武功”却是综合起来再加以消化以后的独门方法，每个人会不同，而用法也因文本或研究题目而异。因此，任何理论都不能挂帅，也不能独尊，或将其放在自我的殿堂上来批斗他人。否则，那是“文革”作风，不是学术的典范。学习西方理论最终的目的，还是要了解西方从古至今的文化传统，即使其中不少理论似乎已“过时”或有明显的缺陷，它们也仍然有助于我们汲取精髓，并从中得到启迪。我和赛义德一样，认为西方也有一个人文传统，甚至可以被用来批判现在的各种现实，但这个传统也是多元而复杂的，不能一味反对或摒弃。

以上的杂感似乎不足为序言，但我只能用这种方法匆匆写下来，提供给国内学者及有心人参考，并请不吝批评指教。

2005 年 6 月 24 日于香港

2005 年 6 月 30 日改定于大连

总　　序（二）

刘象愚

这套丛书以“经典”作为标题，而“经典”问题在西方近数十年中引发了广泛而热烈的讨论，有鉴于此，我想不妨对“经典”问题谈一点个人的浅见。

有关“经典”问题的论争产生于20世纪70年代的西方。当时西方社会正处于十分激进和动荡不安的状态中，1968年法国爆发了大规模的学生和工人运动，美国的学生运动也是如火如荼，反对“越战”的呼声极度高涨，整个社会弥漫着浓重的怀疑一切和反抗传统的气氛。理论界各种后现代思潮盛行，在解构主义大潮裹挟下躁动不安的年青一代开始用怀疑和叛逆的眼光看待一切传统的东西，“经典”作为传统的一个有机部分，自然首当其冲。

1971年，希拉·狄兰妮（Sheila Delany）为大学一年级学生编选了一本题为“反传统”（*Counter-Tradition*）的文集，她的目的是要以完全另类风格的文字与文体来对抗乃至取代以“官方经典”为代表的“官方文化”；翌年，路易·坎普（Louis Kampf）和保罗·洛特（Paul Lauter）合作，编选了《文学的政治》（*Politics of Literature*）一书，对传统的文学研究与教学以及男性白人作家大张挞伐。这两本书的问世，对当时美国大学英文系中暗暗涌动的那股反传统潮流起了推波

助澜的作用。这股潮流到20世纪70年代末终于达到高峰,1979年,一些学者聚集在哈佛研讨“经典”问题,两年后,著名学者莱斯利·菲德勒和休斯顿·贝克尔(Houston Baker)将会议论文编辑成书,题名“打开经典”(*Opening Up the Canon*),此后关于经典问题的论争就正式进入了美国和西方学术界的主潮,论争相当激烈甚至火药味十足,而且规模不断扩大以至于变成了一种“学术事业”(academic industry),并乘了“全球化”的劲风,很快播撒到东方和中国。应该说,直到今天它依然是人们争论不休的一个话题。

这场论战的关键是对传统认定的“经典”本身的怀疑和反思。许多激进的经典论者提出,传统的“经典”绝大多数出自那些已经过世的、欧洲的、男性的、白人(Dead White European Man,常常缩写为DWEM)作家之手,而许多非欧洲的、非白人的、女性的作家却常常被排除在这个名单之外。他们说经典的形成离不开选择,而这样一个选择显然含有性别歧视、种族歧视以及欧洲中心主义的偏见,不难看出,这种激进的经典观大多是从女性主义、后殖民主义、西方马克思主义立场出发的,其政治和意识形态的意味相当强烈。

当然,如果我们检视西方传统文学教学和阅读的实际情形,自然会发现,西方传统经典确实像激进经典论者讲的那样,主要是DWEM的天下。举两个人所共知的例子,譬如20世纪50年代初,由阿德勒(Mortimer Adler)和哈钦斯(Robert Hutchins)合作编选了一套题为“西方世界经典著作”(*Great Books of Western World*)的五十四卷本大书,此书中入选的作者包括西方文史哲甚至自然科学的许多大家,但却是清一色的男性,而且几乎都是已经作古的欧洲白人作家;这套书在西方影响甚大,美国许多高校都用做“西方经典”课程的教材,而且一直沿用至90年代。再如那本几乎家喻户晓的《诺顿英国文学选集》(*Norton Anthology of English Literature*)第一版也没有选一位18世纪中叶以前的女作家。由于激进经典论者的抨击,传统的经典编选者们对后来的各种选本作了一定的补充与修正,但所作的修正却

很有限。例如,《西方世界经典著作》1990年经过修订的第二版只增加了四位女作家——英国的简·奥斯汀、乔治·爱略特、弗吉尼亚·伍尔夫和美国的威拉·凯瑟——的作品,将原来的54卷扩展为60卷,而主要增加的还是20世纪欧洲人文社会科学和自然科学中的男性作家的作品。《诺顿英国文学选集》后来的版本虽然同样增加了一些女性作家的作品,但数量也很小。

那么,激进与传统两派在经典问题上的观点究竟孰是孰非呢?我以为对这个问题很难作简单的回答。从总体上看,激进派的批评是有一定道理的。许多传统的西方人文学者对除古希腊、古罗马之外的东方各民族文化知之甚少,他们看重的是"西方经典",对同样具有重大思想价值的东方特别是中国经典却视而不见、无动于衷。根深蒂固的西方中心主义和白人优越感扭曲了他们睿智的头脑,遮蔽了他们聪慧的眼睛,使他们无意利用古老丰厚的东方文化资源。经典问题提出之前,除少数著名学府有规模不大的"东方研究"机构外,一般的西方人对东方并没有什么了解,更谈不上阅读什么"东方经典"。赛义德在《东方主义》中对西方普遍存在的虚假、偏激的"东方观"的剖析与批评绝非空穴来风。由此看来,传统的西方经典观是妄自尊大的、目光短浅的,至少是十分保守的。而相对来说,东方特别是中国人从近代开始大量地吸纳西方丰富的思想资源,接受西方经典的态度却远为宽容、积极,这一点难道不值得我们的西方同道深长思之吗?诚然,我们把经典的范围扩大到东方,要求原本无意了解东方的西方学者重视东方经典,难免有些强人所难,那我们就回到西方,可是在西方范围内情形又如何呢?难道偌大一个具有悠久历史和丰富传统的西方就没有非白种的作家,或者说没有更多的女作家可以被纳入他们那个经典系列中吗?答案是不言而喻的。因此,即便在西方的范围内,传统经典论的性别歧视和种族偏见也是很难否定的。

可是另一方面,我对那种激进的经典观还是心存疑虑,总觉得激进经典论者的火药味似乎太浓了些,政治和意识形态性也太强了些。

从意识形态深处说,西方人文学者和经典捍卫者中的一些人固然很难说没有"西方中心主义"的傲慢以及性别歧视和种族偏见,但是,经典的形成却是一个漫长而复杂的演变过程,倘若对西方经典的生成作一些具体分析,我们也许就会发现,问题并不那么简单。

譬如,为什么西方经典中尽是古人、亡人之作呢?经典的形成常常需要漫长时间的检验,许多经典作家的作品都是经过若干时代的阅读、阐释和淘洗之后才存留下来的,那些只经过少数人或者一两代人的认可的作家作品还很难成为经典。而"经典"概念的形成恰恰经历了漫长的演化过程。英语中与汉语词"经典"对应的 classic 和 canon原本没有我们今天所说的意义。classic 源自拉丁文中的 classicus,是古罗马税务官用来区别税收等级的一个术语。公元 2 世纪罗马作家奥·格列乌斯用它来区分作家的等级,后来到文艺复兴时期人们才开始较多地采用它来说明作家,并引申为"出色的"、"杰出的"、"标准的"等义,成为"modle"(典范)、"standard"(标准)的同义词,再后来人们又把它与"古代"联系起来,出现了"Classical antiquity"(经典的古代)的说法,于是古希腊、古罗马作家们也就成了"Classical authors"(经典作家)。文艺复兴之后的"古典主义"(Classicism)正是以推崇古希腊、古罗马经典作家而得名的。Canon 从古希腊语中的 kanon(意为"棍子"或"芦苇")逐渐变成度量的工具,引申出"规则"、"律条"等义,然后指《圣经》或与其相关的各种正统的、记录了神圣真理的文本,大约到 18 世纪之后才超越了《圣经》的经典(Biblical canon)的范围,扩大到文化各领域中,于是才有了文学的经典(literary canon)。由此可见,classic 和 canon 都经历了数千年的复杂演化,获得各自的现代意义都相当晚。显然,"经典"形成的这个漫长的时间段为后人从现代意义上仔细检视、阅读、鉴别和确定远古时代的经典作家准备了充分的条件。这里,时间是一个十分重要的因素。换言之,仅仅是当代或很少几个时代是很难检验出真正的经典的。譬如说,亚里士多德、柏拉图、埃斯库罗斯、欧里庇得斯、索福克

勒斯在古希腊时代以及贺拉斯、维吉尔在古罗马时代都很难说已经是经典作家,但到千余年之后的文艺复兴时期,人们却完全能够从classic的现代意义上将他们判定为经典作家;同样,但丁和莎士比亚在他们的时代也很难说是经典作家,但到18世纪之后,西方学术界才以canon的现代标准将他们判定为经典作家。由此我们就很容易理解,为什么"西方经典"中大多数是古人和亡人,而绝少当代的人物了。中国的情形又何尝不是如此?"经典"由表示"川在地下"之象的"巠"与"糸"结合,变成"织物的纵线",并引申出"规范"、"标准"等义,最后与表示"册在架上"的"典"组合成现代意义上的"经典",其间同样经历了数千年复杂的演化过程。由此,我们就容易理解为什么《诗》、《书》、《易》、《礼》、《春秋》这些最古老的儒家典籍要经过若干时代的漫长阅读、评注、筛选,到汉代以后才被立为"五经",而孔子、孟子、老子、庄子、屈原等人要到很久之后才被确认为中国经典作家的道理。

又譬如,为什么西方经典中女性作家少之又少呢?对这个问题也要具体分析。在西方文化传统中,男性优越、女性低劣的观点是由来已久的。亚里士多德认定,女性天生是缺乏某些品质的,圣·托马斯则明确地把女性界定为"不完满的人"(imperfect man),此后数千年来,女性无论在社会生活还是家庭生活中都始终处于从属与次要的边缘地位,而男性则为中心,处于控制和主导的地位。可见,女性只不过是"第二性",其生活条件和教育状况是无法与男性相提并论的。主流意识形态不仅不鼓励而且还限制女性接受良好的高等教育,像伍尔夫这样出自名门的杰出女性都曾在家庭生活和教育方面受到过不公正的待遇,更遑论一般人。因为整个社会要培养的精英是男性而不是女性,所以,18世纪之前的西方,在社会各个领域中出类拔萃的女性的确是凤毛麟角。因此,也就不可能有女性作家进入西方的传统经典名单中了。这是事实,选家们不是不选,而是没有人可选。当然,造成这种情况的根源乃是西方传统中长期存在的性别歧视,这当是无可辩驳的。性别歧视可以说是一个全球性的普遍话题,自然

可以进行深入的讨论,但就"经典"问题而言,经典中女性之所以少的原因首先是杰出的女性本来就少的事实。中国文化传统中有几个蔡文姬、几个李清照呢?回答是都只有一个。所以,中国经典中也就只有一个蔡文姬和一个李清照了。至于形成这种情况的原因譬如有关中国传统社会中男尊女卑、女子无才便是德等观念,那当是另一个问题了。

上面讨论的无非都是经典形成的外在原因,但经典之所以成为经典有没有它自身内在的更为本质性的根据呢?我以为尽管有种种复杂的外在因素参与了经典的形成,但一定有某种更为重要的本质性特征决定了经典的存在,我们也许可以把经典这种本质性的特征称之为"经典性"(canonicity)。

首先,经典应该具有内涵的丰富性。所谓丰富性,是指经典应该包含涉及人类社会、文化、人生、自然和宇宙的一些重大的思想和观念,这些思想与观念的对话和论争能够促进人类文明的进步、社会的完善,参与人类文化传统的形成与积累,并极大地丰富和有益于人类生活。经典的这种内涵越是丰富,其经典性就越强。

其次,经典应该具有实质的创造性。所谓创造性,是指经典不仅要包容尽可能多的思想和观念,更重要的是,它在讨论这些思想和观念时必须要有所发明,有所创造,而不仅仅是重复前人或他人已经说明的东西。经典的发明和创新越多,其经典性就越强。

再次,经典应该具有时空的跨越性。所谓跨越时空性,是说经典应该总是与现实的社会生活紧密相关。过去任何时代的经典,其旺盛的生命力表现在它总是现在时,总是与当代息息相通。因此,经典的这种跨越性,也可以称为当代性。经典与当代的关联越密切,经典性就越强。

最后,经典应该具有无限的可读性。所谓无限的可读性,是说一部经典应该经得起一读再读,经得起不是少数人而是众多人读,经得起不是一个时代而是若干时代阅读。从读者的体验上讲,经典是那些能够启蒙益智、陶冶情操的书;能够使人在精神上变得成熟和深邃的书;能够使人或惊奇、或震撼、或愉悦的书;能够使人一旦读后便爱

不释手或永生难忘的书;能够让人总想复读而每一次阅读都会有新的收获的书。可复读的次数与范围越大,经典性就越强。

上面几点无疑是关于经典性的一些基本原则,要想成为经典,这几点似乎是不能少的。不过不同的领域各自对自己的经典又可能有一些特殊的要求,譬如对于文学艺术来说,除上述原则外,审美性或者说艺术性的强弱,必然是一部作品能否成为经典的一个重要标准。美国当代著名批评家哈罗德·布鲁姆(Harold Bloom)在20世纪90年代初出版了一本题为"西方正典"(*The Western Canon*)的书,产生了很大的影响。他在书中特别强调了文学艺术中的审美创造性,将其称为西方文学经典之所以成立的一个重要因素。他反对时下新历史主义、女性主义、西方马克思主义等各派所作的道德批评、哲学和意识形态批评,大力倡导审美批评。我不能完全赞同他的论点,但却欣赏他对文学与文学批评审美特征的强调。我想,我们这套书既然是一套文学批评的经典,那么除了基本的经典性原则外,就应该考虑审美创造性的特殊要求,这一点应该是不成问题的。

苏州大学的季进教授有感于西方现代文学批评中大量的优秀著作尚未引入,而阅读这些必将成为经典的文本对于澄清时下我们自己理论界的混乱具有不可替代的作用,于是他建议组织编选这套"西方现代批评经典译丛",他的远见卓识得到了江苏教育出版社席云舒先生的热烈响应。他们在筹备的过程中诚邀我和李欧梵先生出任主编。欧梵是海内外知名学者,早在上世纪70年代末读研究生期间,我就读过他的《中国现代作家中浪漫的一代》(*The Romantic Generation of Modern Chinese Writers*),深为他在书中表述的某些独特见解所折服,后来我的一个硕士生成为他在哈佛大学的博士,这次又得以共同为这套书尽力,我既感到荣幸,也觉得似乎是一种缘分。李先生已经写了一篇十分精彩的序言,他提出我好像也该写点什么,我刚好在做一篇关于"经典"的文章,以为经典问题与本丛书并非没有关系,于是便将其中的一部分拿出来,聊算是一篇序罢。

译　　序

一

在20世纪西方文论中，约翰·克劳·兰色姆(John Crowe Ransom)出版于1941年的《新批评》当是人人必读的经典，所以，当季进先生前来相约让我们将它译成中文时，我们当即答应了下来。坦白地说，我们是怀着"沐浴更衣、斋戒三日"的敬畏重新拣起这部理论名作的。虽然我们不是不清楚，理论是灰色的，一种理论作为一种观察问题的视角会随着时间的推移而被新的理论所取代，本书所说的"新批评"对于今天的读者来说发生在半个多世纪以前，从时间上说实在是很老的批评了，但我们深信：新旧之辨是一种相对的经验，譬如本书中所说的"新批评"对21世纪的英美批评界来说或许是时过境迁，但对于中国批评界而言，"新批评"中或许还有许多东西仍是新的，我们有理由对它的标志性经典之作保留一份崇敬。

英美"新批评"作为一种文学理论肇始于20世纪20年代，经过三四十年代的蓬勃发展，至20世纪中叶成为主导美国文坛和批评界的主流，"新批评"的代表人物除了兰色姆以外还包括理查兹(I. A. Richards)、燕卜荪(William Empson)、艾略特(T. S. Eliot)、泰特(Allen Tate)、布鲁克斯(Cleanth Brooks)、沃伦(Robert Penn Warren)、维姆

萨特(W. K. Wimsatt)、韦勒克(René Wellek)等。在不到半个世纪的时间里,他们大量著述,先后出版了一大批反映"新批评"思想的不朽名著,如理查兹的《文学批评原理》和《实用批评》,燕卜荪的《含混的七种类型》,布鲁克斯和沃伦的《理解诗歌》、《小说鉴赏》,布鲁克斯的《精制的瓮》,维姆萨特的《语象》,韦勒克和奥斯汀·沃伦(Austin Warren)合著的《文学理论》等,50年代后期,"新批评"开始遭到诟病,后逐步走向衰败。

"新批评"的先驱人物之一艾略特是一个政治上的极权主义者,一度与相信法西斯的"法兰西运动"过从甚密,也曾发表过反犹论调。他反对工业资本主义的主导意识形态,即中产阶级自由主义,在艾略特看来,自由主义、浪漫主义、新教主义都是些变态的思想,它们鼓吹个人主义,所以为幸福的有机社会所不容。艾略特觉得,解决现代社会疾病的唯一出路在于极权主义,社会成员应该放弃一己之人格和立场,而融入一个无我的秩序中去,这个秩序便是传统。在他皈依基督教之后,他极力主张回归传统的农业社会。在文学上,艾略特强调传统,他认为,一部文学作品只有在传统当中才有意义,正如一个基督徒必须通过上帝才能得到拯救一样。

"新批评"的另一个重要先驱人物是剑桥批评家理查兹,深受利维斯(F. R. Leavis)影响的理查兹认为,一战之后,现代社会深陷危机之中,历史变化和科学上的发现让现代人再也无法依附着传统神话去生活,于是,人心失去了曾有的平衡,在人类不能从宗教中获得拯救的情况下,诗歌必须担当起这一重任,因为诗歌能够帮助我们克服混乱、重建社会秩序。理查兹指出,现代科学在努力解释世界的过程中忽略了人类的情感需求,而人类社会的健康发展必须顾及这样的需求,在这种情况下,诗歌应该可以承担起帮助人们组织情感并满足其情感需要的重任。

"新批评"在美国的崛起与一个被称为"重农派"的南方团体有关,其代表人物是以一部《新批评》为"新批评"定名的兰色姆。二三

十年代,兰色姆在美国南方热情批判资本主义,以一系列社会、政治和美学理论呼应艾略特在欧洲提出的理论。他提出,现代城市工业社会是一种断裂的社会,否认个体感觉、情感和感悟力的科学和理性夺走了它传统的整体和谐,工业社会的出现意味着对于自然的无尽剥夺,人类变成了经济的功能体。兰色姆认为,18 世纪的美国种植园社会自有它健康的好处,在传统的南方农业社会中,人们可以进行细腻而深入的情感和思想交流,它的存在模式集中代表了"稳定的欧洲文化原则"。30 年代,兰色姆的农业社会计划失败之后,他将自己的思想建设矛头转向了文学批评。

艾略特、理查兹和兰色姆的某些观点让很多人把"新批评"看成一种政治上极其保守甚至反动的理论,然而,"新批评"派的多数理论家会告诉我们,"新批评"在 20 世纪初崛起的直接原因不在于政治变革,而在于反驳传统实证主义批评。因为在"新批评"以前,文学研究主要采用传记式和印象式的方法,对文学作出基于历史、心理学、社会学、思想史角度的阐释,或者按照韦勒克的话说就是只研究文学的外部因素,缺少对文本本身的关注和价值的判断。"新批评"视文学作品为独立的客体,注重作品的内部研究,对传统研究方法大加挞伐,以除旧布新为己任。1917 年,艾略特发表了《传统与个人才能》等论文,提倡"诚实的批评和敏感的鉴赏,并不注意诗人,而注意诗",使文学研究转向以文本为中心;理查兹出版了《文学批评原理》(1924)和《实用批评》(1927)等多部美学与文学批评著作,使文学批评进一步转向诗歌语言与结构的研究,"新批评"经过兰色姆及其门生布鲁克斯、泰特和罗·潘·沃伦等人的努力而形成了一系列行之有效的形式批判方法。

当然,对于"新批评"因何而崛起的问题,至今依然是仁者见仁,智者见智。后殖民理论家阿什克罗夫特(Bill Ashcroft)与他的同事们在《帝国反击》一书中对"新批评"的崛起有着颇为新颖的阐释。他们认为,"新批评"之所以会在美国蓬勃发展起来是因为:作为前英殖

民地,美国渴望获得文化独立,所以急需在文学上确立属于自己的文学经典,以对抗英国文学传统对于国民的长期控制;他们反对包括语文学、文本目录学、历史考据以及文学史教育在内的传统学院批评,尤其反对学院批评在经典问题上的保守立场,对主流文学史长期以来打压玄学派诗歌和现代作家的做法深表不满。阿什克罗夫特认为,缺少传统的美国人对于传统英国文学体制和范畴没有好感,"新批评"将他们的这种叛逆精神合法化了。按照"新批评"的观点,后殖民国家的读者无须担心自己的文学在整体上受到的歧视,因为它鼓励人们从每一部作品入手去研究文学:"新批评"强调后殖民世界的每一部作品的阅读价值,后殖民作家无须按照欧洲的传统标准去写作,其作品也能成为英语文学的经典。阿什克罗夫特认为,"新批评"的崛起对于美国文学经典的形成是至关重要的,对于其他后殖民英语国家的民族文学的发展都产生了非常重要的作用。①

"新批评"究竟是一种怎样的批评?有人说,作为一种形式主义文论,"新批评"与俄国形式主义有着许多内在的相通之处:二者都以文学的语言为头等重要的大事,认为文学乃完整自足的语言结构体;都强调文本细读的重要性;都同样反对传记批评、历史考据及一切印象主义的价值判断;都把康德的理想主义作为自己理论的基础,主张用纯文学的标准重新审视文学经典。但是,杰弗森(Ann Jefferson)和罗比(Robert Robey)认为,"新批评"坚持一种经验主义和人文主义价值,肯定文学与"现实"世界的联系,肯定文学有助于解决人们日常的问题,而从这个意义上讲,它与20世纪的其他形式主义文论都有着明显的不同。② 美国文论史家里奇(Vincent B. Leitch)也强调"新批评"与俄国形式主义之间的差异,他将二者进行了仔细的比较之后

---

① Bill Ashcroft, Gareth Griffith & Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London/New York: Routledge, 1989, pp. 160—161.

② Ann Jefferson & Robert Robey, *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, London: B. T. Batsford Ltd., 1982.

指出：

第一，俄国形式主义走的是一条唯美主义的道路，它的背后缺少"新批评"那样一致的宗教愿景和历史观；"新批评"认为，人类历史悲剧性地失去了它曾经具有的有机形态，而人类也经历一种情感与智性的分离。

第二，早期的俄国形式主义遵循一种新实证主义的描述性诗学，他们充分相信科学的方法论和文学的科学性，努力回避阐释和直接的评价，而积极着力于建构大型的诗学理论；而"新批评"从一开始就反对科学，主张文学批评应该超越描述、走向阐释和评价。

第三，俄国形式主义不谈艺术所能给人们传达的知识；而"新批评"强调文学的认知功能，认为艺术明确传达了一种特殊的、无法释义的、非科学性的知识。

第四，许多的早期俄国形式主义者把自己的注意力放在节奏、韵脚和音乐效果等诗歌手段的分析之上，后来转向样式研究；相比之下，"新批评"对样式和诗歌手段没有太大的兴趣，它更关注意义。

第五，俄国形式主义研究文学形式的常规与变异；而"新批评"研究一个文本结构中众成分之间的共同协作和完美统一。①

将"新批评"与俄国形式主义以及法国结构主义相比较，我们不难看出，同样是关注文学形式，不同的文化语境可以滋生出截然不同的理论来。作为英语世界对20世纪西方文学理论作出的最主要贡献，"新批评"从一开始就必须面对来自其他不同文化语境下形成的批评理论的挑战和压力。毫不夸张地说，20世纪英美"新批评"是在与各方各面的论辩中发展起来的，也是在众多欧洲理论的冲击下日益式微的。50年代后期，以后结构主义为代表的后起理论对"新批评"提出了种种质疑。总结起来，这些批评大体上有三种：其一，"新批评"执行一种"曲高和寡的唯美主义"，是为艺术而艺术的复活；其

① Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism: from the Thirties to the Eighties*, New York: Columbia University Press, 1988, pp. 54—57.

二,"新批评"隔离文学与社会,因此是非历史主义的;其三,"新批评"是一种试图把文学批评科学化的范式。韦勒克在他的《近代文学批评史》中针对上述质疑一一进行了驳斥。韦勒克认为,"新批评"派中没有一个会相信语言的牢笼,"新批评"认为审美经验与对实际问题的关注是彼此分开的,但是它同时指出,诗歌不可能是绝对纯粹的,"新批评"派的许多理论家都坚持艺术模仿论的说法,认为一首诗可能具有连贯性和整体性而又并未失去它的意义或真实,例如,布鲁克斯就曾断言,真正的诗歌一定是一个"现实的幻影",兰色姆也认为,诗歌是现实世界的一个展示,一套知识的恢复,它颂扬自然之美。针对特里林(Lionel Trilling)关于"新批评"摈弃历史、毫无"往代意识"的认识,韦勒克指出,"新批评"摈弃传统学院派单纯从历史、社会和作家心理的角度来研究文学的模式,但它从不否认历史的真实性。"新批评"显然信奉一种历史哲学,在自己的研究当中几乎采用了一个全然历史性的纲要,对英国诗歌的全部历史进行了重新解释和评价,他们拔高多恩和玄学派诗人,为德莱顿和蒲柏重新正名,对英国浪漫主义诗人进行严格筛选,以便分出高下,他们发现霍普金斯,抬高叶芝,为诗歌摆脱维多利亚时代和爱德华时代的风气大唱赞歌,从艾略特的《传统与个人才能》到布鲁克斯的《一部修改过的英国诗歌史札记》到温特斯(Ivor Winters)的《发现的形式》,"新批评"随时流露出的都是很强的历史意识。韦勒克认为,那种指责"新批评"执行一种科学主义批评路线的说法实在是荒诞不经,因为"新批评"从很大程度上是科学的对头。泰特认为,科学搅乱了人们古老的有机生活方式,在工业化的进程中把人类变成了一种异化的无根生物,他指出,科学鼓励人类幻想乌托邦,而诗歌可以成为对付科学的一个纠偏手段,科学把世界简化成类型和形式,而艺术必须重新赋予它以躯体。赋予躯体进而重新肯定世界的具体特性以对抗科学的抽象概念也是兰色姆十分关注的重点。在所有的"新批评"理论家当中,没有任何人认同俄国形式主义所坚持的那种机械的技巧观点,他

们完全回避现代语言学，认为诗歌给予人们一种质的经验，通过诗歌，我们获得的是一种迥异于科学的知识，他们认为，批评的谦逊与科学的侵略性形成鲜明的对照。①

作为一种批评潮流，"新批评"从来就没有形成过一个彼此默契、团结如一的流派。韦勒克就明确否认自己是个"新批评"理论家，他说，"我拒绝与批评家混为同类"，他本人反对"新批评"关于"感悟力分裂"的论述以及其中包含的历史框架，也反对它对于陈述语言与情感语言相互割裂的意见，对于"新批评"关于文学自主性与现实再现间关系的论述也深表置疑。同韦勒克一样，虽然不少批评家被笼统地冠以"新批评家"之名，但他们几乎都不愿意接受这个封号。他们认为，所谓"新批评"并不是一个整齐划一的派别，各自用不同的术语来指称自己的批评方法，比如"反讽批评"、"张力批评"、"本体论批评"等。

陈厚尘、王宁等人认为，如果说"新批评"派理论家们形成了一种统一的批评思想体系，那这种体系所代表的应是诸多理论家"批判观念的充满张力的结合"②。但是，"新批评"所成就的是一个伟大的思想结合，韦勒克肯定地说，在"新批评"的发展过程中，不同批评家形成了关于文学和文学批评的许多基本真理，在"新批评"之后，文学研究将不得不一次次回归这些真理。这些真理包括：审美过程中诸多因素的相互作用，共同形成一个完整统一的结构；文学的功能不在于提供抽象的知识、信息、寓意或思想体系；批评不能屈从于中立的科学主义和超然的相对主义，裁决艺术品质的优劣始终是批评无法回避的职责。

"新批评"何以会走向消亡？韦勒克认为原因有三：首先，大家对

---

① 勒内·韦勒克：《近代文学批评史》（1750—1950），第六卷，杨自伍译，上海：上海译文出版社，2005，第243—258页。

② 陈厚尘、王宁主编：《西方当代文学批评在中国》，天津：百花文艺出版社，2000，第44页。

"新批评"代表人物的政治和宗教观点深感怀疑;其次,20世纪中叶后,文学作为艺术审视对象的思想基础遭到了来自解构主义哲学的削弱或颠覆,文学艺术普遍遭到攻击,在允许任意解释存在的无序批评状态下,"新批评"成了"虚无主义"的牺牲品;最后也是韦勒克最不能容忍的是,"新批评"派批评家极端地以英格兰为中心,认识问题常常流于狭隘,他们很少尝试探讨外国文学,或者说只偶尔地涉及几个有限的文本,这样的局限使他们完全忽略了世界文学中那取之不尽的宝藏。①

韦勒克说得不错,但我们认为,"新批评"走向衰亡自有其本身的原因,在与其他理论的角力中崛起的过程里,"新批评"派理论家为了捍卫自己的立场常常矫枉过正,将某些包含着真知灼见的观点推向绝对化,从而招致当时及后来各种批评理论的反对。比如说,"新批评"使文学批评的重心从文学的外部因素转移到内部要素,这本来具有革命性的积极意义,人们开始关注文学的审美性,关注文本的形式研究。韦勒克在他的《文学理论》一书中指出,文学批评分为外部研究和内部研究,外部批评并非没有价值,但这类批评毕竟不能代替对文学作品本身高下优劣的判断,以文学批评之名从事的批评活动理当以内部批评为主。布鲁克斯也认为,"批评在许多情况下都大大需要语言史、思想史和文学史的帮助","批评与正统研究在原则上并非格格不入,而是相辅相成",只不过对作者心理和经历或者读者感受进行研究"虽然很有价值,很有必要,却并不能等同于对文学作品本身的研究","形式主义批评家主要关注的是作品本身"。维姆萨特和美学家比亚兹莱合著的《意图谬见》(1946)和《情感谬见》(1948)这两篇文章代表了"新批评"的绝对化倾向。《意图谬见》上承艾略特的观点,认为"一首诗只能是通过它的意义而存在……我们并无考察哪一部分是意图所在、哪一部分是意义所在的理由,从这个角度

① 勒内·韦勒克:《近代文学批评史》(1750—1950),第六卷,第262—263页。

说，诗就是存在，自足的存在而已”。《情感谬见》认为，“诗是关于情感和客体的论述或是关于客体的情感特征的论述”，这种情感“只能在客观对象中得到表现，并作为知识的一种模式精心构思而成”。两篇文章的结论是：“意图谬见在于将诗和诗的产生过程相混淆”，“其始是从写诗的心理原因中推演批判标准，其终则是传记式批判和相对主义”；而“情感谬见则在于将诗和诗的结果相混淆”，“其始是从诗的心理效果推演出批判标准，其终则是印象主义和相对主义”。这两篇文章将对文本的研究与对作者与读者的研究断然割裂开来，一方面在当时的确收到了扫荡相对主义批评旧习的实效，另一方面却使“新批评”变得过于狭隘和封闭。

值得注意的是，在他们实际的批判实践中，“新批评”派理论家并非总是画地为牢，相反，他们经常表现出相当的灵活性。布鲁克斯在《形式主义批评家》一文中就以一首题为“别了，精灵”的诗为例，说明“新批评”结合语文学、历史学知识来进行文本的形式研究，而在他与罗·潘·沃伦合编的《理解小说》中对海明威的短篇小说《杀人者》的分析也同样结合了对海明威创作特色等因素的分析。有人认为，这说明“新批评”的理论与实践自相矛盾和脱节，这虽不无道理，但换一个角度看，也可以认为这正说明“新批评”派在运用理论时并不胶柱鼓瑟，僵化教条，而是能够结合文本的内、外因素来进行研究。

二

20 世纪二三十年代，本书的作者兰色姆（1888—1974）就职于美国田纳西州范德比尔特大学英文系，当时，他是一位深受尊重的教授，也是一位优秀的诗人，评论界在肯定兰色姆在 20 世纪上半叶英美文坛上的地位时指出：“任何人只要了解两次世界大战之间英美文

学的主流，就不会怀疑兰色姆是他那一代最重要的人物之一。"①从1917年到1925年或1926年之间，他发表了自己最重要的诗作和诗集，包括《致上帝的诗》(1919)、《寒与热》(1924)、《在囚二绅士》(1927)等。在文学评论方面，他著有美学与诗学论文集《不打雷的上帝》和《世界的躯体》。

美国南方自内战之后便弥漫着怀旧而又无可奈何的复杂情绪，对现代化、对资本主义工商文明似乎有一种本能的反感，而对各种新思想更是怀有一种恐惧和仇视的复杂心理。1922年4月，作为南方文艺复兴之中坚的兰色姆、戴维森(Donald Davidson)、泰特、沃伦等人出版了一份名为"逃避派"(*The Fugitive*)的杂志，表现出与旧南方文学传统的毅然决裂，并对被神话了的旧南方文明和当时的南方社会现状提出批判，这一年遂被许多人视为南方文艺复兴的开端。

但是，在1925年之后，南方的保守主义受到全国舆论的强烈谴责，这使《逃避派》转而为他们逃避不了的南方辩护。他们发表了堪称重农主义宣言的论文集《我坚持我的立场》(*I'll Take My Stand*, 1930)，试图从社会、政治、经济、文化等各方面来论证南方的农业文明优于北方的工业文明。② 作为重农主义领袖的兰色姆此时基本终止了自己的诗人生涯，转而将精力投入对宗教、政治和经济学的研究。从1927年到1936年大约十年中，他撰写了一系列文章，反对南方受到北方工业文明进一步侵蚀的现象，呼吁南方人维护南方的农业传统，以免成为物欲横流的工业社会中可悲的机器人。兰色姆宣扬农业社会，是因为他相信在一个由科学、技术支配的工业社会，诗歌与宗教信仰一样已不再得到大多数公众的拥护，因为二者都需要人们对自然的无限与神秘抱有景仰之心，而科学却使人类妄自尊大，以为能按自己的意志征服、利用自然，从而丧失了对自然万物审美观

---

① Thomas Daniel Young, ed. *The New Criticism and After*, Charlottesville: University of Virginia Press, Introduction, p. xv.

② 肖明翰:《美国南方文艺复兴的动因》,载《美国研究》,1999年第2期。

照的立场。在他看来,只有在农业社会中,这种狂妄心理才能受到遏制;只有人在自然中处于优游和谐的地位,诗歌才能再度繁荣。因此,他为重农主义呼吁奔走之际,也就是他为诗歌和宗教呼吁奔走之时。

兰色姆抱着改变南方社会现状的热忱投入对重农主义的研究与传播。反对者认为重农主义虚幻而不切实际,兰色姆为证明事实并非如此,遂埋头研究起农业、政治和经济问题。1931—1932年他获古根海姆研究基金,赴英国考察研究,并写成《土地!》一书论证美国可以农业立国。此书虽不成功,但他并不放弃,先后又撰写了许多重农主义的文章。后来,他虽然并未放弃重农主义的基本思想,却醒悟到重农主义在资本主义工商文明的美国不过是一种乌托邦。于是,就像他突然终止自己的诗人生涯那样,他又很突兀地退出重农主义队伍。恰好此时(1937)肯庸学院邀请他担任诗歌教授,他便离开范德比尔大学的英文教授教席,也离开了重农主义,重返诗歌领域,不再以诗人,而以诗歌理论家、批评家的身份,致力于对诗歌本质和结构的研究。

兰色姆对诗歌理论的浓厚兴趣由来已久。1914年,他在给父亲的一封信中初步描述了一种新的诗学理论,认为诗歌是一种独特的认知手段,可以为人们提供本体性的知识。1931—1932年,他旅居英国,这期间他在《美国评论》上发表了一篇题为"一首几乎匿名的诗"的长文,这是兰色姆第一篇重要的诗歌论文,他通过对弥尔顿及其诗作《里西德斯》的分析,认为弥尔顿有意识地使最初按古典形式创作的诗节变得不那么规整,从而背离传统,表现出作为一个具有现代色彩的诗人的个性,该文较早地讨论了诗歌格律和意义的确定性与不确定性的问题,还将艺术作为一种美学—游戏形式进行探讨。文章指出,艺术在早期社会中与经济生活受到同等重视,艺术赋予自然以某种形式,在人和自然客体之间建立审美距离,使人将自然客体作为审美对象进行观照,获得审美愉悦,节制物欲;艺术与宗教仪式一样倚重人为的形式,以便将自然的人变成审美的人,将本能的经验变成

审美的体验。此外,他还区别了对客体的两种观照方式,认为科学家研究一个事物为的是占有和控制它,而艺术家观照一个客体为的是获得无所欲求的知识。在这里,兰色姆将艺术和科学置于对立的两极,对工业社会中人类试图凌驾于自然之上、予取予求的狂妄和贪婪提出了批判。

1934年,兰色姆发表了《诗歌:本体论札记》一文,其中讨论了诗歌中感性与理性结合的问题,文章见解深刻,论述透彻,成为其后数十年研究诗歌者必读的一篇文章。1935年他接连发表了几篇重要论文,包括《无冕之王的诗人》、《净化原则》、《模仿原则》等,一举跻身当时的欧美重要批评家之列。他发表于1937年的《批评公司》一文积极呼吁采用文本细读的方法感受文学文本,该文被认为开启了一个崭新的形式主义批评时代。

批评家杨(Thomas Daniel Young)认为:"约翰·兰色姆的生平和著作形成了一个连贯的统一体,就像他那些最优秀的诗作一样。"不论作为诗人,还是作为重农主义者,抑或作为"新批评"的重镇理论家,兰色姆的一生贯穿着一条主线,即对自然、物性(thinginess)的凝注和思考。要言之,他认为"世界乃是一个松散的事物组合体,它是特殊的、个别的、具体的、密集的,但又是偶然的、异质参差的、扩散的"①,而艺术和诗歌就是要努力传达关于事物"无穷无尽的多样性"的认识,唯有艺术才能使人类的经验得到充分的认识和理解。这就是兰色姆的"本体论",也是他一切创作与著述的起点与核心。现代科学粗鄙而片面地强调自然物体中实用的特性,破坏了人与客体之间的审美关系,从而使现代人陷入了缺乏对自然的赞美与敬畏之情的无诗歌、无信仰的困境,他的诗歌常常描绘现代人的这种困境。

兰色姆以本体论为基点的诗歌理论,取得了丰硕成果,也产生了重大影响。他最出色的学生包括"新批评"的另外三位主将布鲁克

---

① 韦勒克:《近代文学批评史》(1750—1950),第六卷,第267页。

斯、沃伦和泰特,著名诗人罗伯特·洛威尔也深受他的感召。但是,我们应当注意到,在兰色姆与他的学生们之间还是存在相当大的分歧,这些分歧主要集中在如何理解文学作品内部诸因素间关系的问题上。布鲁克斯、沃伦等大多数“新批评”派理论家标举文学有机论,认为文学内部各个部分、各个因素有机地结合在一起,好的作品应具有整体性和统一性。布鲁克斯明言“新批评”的信条之一是:“文学批评主要关注的是整体,即文学作品是否成功地形成了一个和谐的整体,组成这个整体的各个部分又具有怎样的相互关系。”布鲁克斯与沃伦在《理解诗歌》中指出,诗的各种成分不是像砖墙一样堆砌起来的,它们之间的关系不是机械的,而是整体性的,“如果必须将一首诗比作某种实实在在的物体,那就该把它比作是像一棵植物那样的一种有机物,而不是一堵墙”。与这种观点相比较,兰色姆提出的是一种与此大相径庭的结构—肌质(structure/texture)论。所谓结构就是诗歌的逻辑观点或曰散文释义,而肌质则是诗歌中附着于结构,却又不囿于结构的、意趣旁生的细节。科学话语也有逻辑结构,但却没有这种纷繁异质的肌质,因此诗歌有别于科学话语的特质就在于这种特殊的肌质。肌质相对于结构具有局部、异质、本体性的存在,提供了关于这个世界的丰富、真实的知识。结构大致相当于内容,它只在作品中负载肌质材料;肌质大致相当于形式,它才是作品的本质和精华,并与结构分立。

布鲁克斯等人反对割裂内容与形式的二元论,他们将诗歌可以释义的观点视为“释义误说”。其实,兰色姆和其他“新批评”派理论家的分歧还不限于此。理查兹秉承柯勒律治的想象力能调和对立面、造成统一效果的观点,进一步从心理学角度加以发挥,认为悲剧是“对立而不协调品质的平衡或调和”,悲剧引起的怜悯(接近)和恐惧(退避)这两种对立的冲动通过调和形成悲剧的净化作用。理查兹认为“对立面的包容”发生在诗歌中,造成各种相异甚至对立的冲动反应而最终达到调和,这种“反讽始终是最上乘诗歌的特征之一”;布

鲁克斯则拓展了反讽的含义，并视之为所有优秀诗歌的结构性原则，要求诗歌“必须包含某种反讽，某种形式的‘冲突’以及‘对立面的包容’”。艾略特也曾提出，“当诗人的心灵处于完美的工作状态，它不断将截然不同的经验融合起来；普通人的经验混乱、毫无规律、琐琐碎碎”，“但在诗人的心灵中，这些经验在不断地形成新的整体”。对于上述观点，兰色姆不敢苟同，他认为，在悲剧中，既然接近和退避的冲动在逻辑上互相对立，就排除了调和的可能，在诗歌中，“对立面不会仅仅因为被放进同一首诗，或被放进同一个情感经验的复合体并在其中产生一种‘张力’，就可以说得到了解决或调和；如果真的存在某种解决途径，也只能通过逻辑的渠道；当不存在解决办法时，诗就缺乏结构上的统一”。他相信，诗歌在结构上缺乏统一恰恰说明了反讽的意图所在，“因此反讽是非常特殊的手法，不宜滥用”。兰色姆反对批评家们沉溺于整体性，他明确表示，“我们不希望一些哲学家变成傻瓜，去追逐‘统一’、‘融合’等闪闪发光却不可企及的理想”。

兰色姆的上述观点贯穿于他的《新批评》一书之中。其中，兰色姆对几位被他目为“新批评”派的批评家逐个进行了深入的评述，这些批评家包括理查兹、燕卜荪、艾略特、伊沃尔·温特斯。在全书的序言中，兰色姆开宗明义地说明，在英语文学批评中，一种崭新的批评话语已经出现，他以理·帕·布莱克墨为例对这种“新”批评话语的“新颖之处”进行了初步的总结，同时表示，他认为这种“新”批评话语实践中也暴露出一定的问题，他指出，“批评本就极难确当，何况这又是新批评。新事物，包括这种新批评，总是不确定，有破绽，甚至粗陋的。它会犯策略性错误，就像诗歌和小说那样；它往往缺乏充分的哲学背景，或许还得依赖很不完善的批评公式，这些公式使人无法准确地思维”。那么，这种“新”批评存在什么问题呢？兰色姆认为，“新批评受到至少两种习见的理论失误的危害”，一方面，从“理查兹、燕卜荪、艾略特和温特斯各家之说来看，新批评家们对诗歌的分析几乎一律带有心理学的倾向”，批评家“使用心理学的、感受性的词

汇，希望凭诗歌的情绪、感觉和态度，而不是依据作为独立客体的诗歌来作文学上的判断”；另一方面，他在温特斯等人的论述中感到了过度的道德说教。他希望正在崛起中的“新”批评能“甩掉这些拖后腿的包袱”，“从旧批评中解放出来”。

“I. A. 理查兹”一章的主体是对《文学批评原理》的讨论。兰色姆认为，理查兹的文学批评采取了语言分析的方法，“使新批评从一开始就走上了正轨”，因此堪称“新批评的鼻祖”，但是，他对理查兹批评中严重的心理学倾向不以为然，认为它干扰了文学研究。他认为理查兹对符号语言和情感语言的划分缺乏根据，此外，理查兹过分关注诗歌所表现与激发的情感，而不是关注与情感相对应的认知对象或客观情境，也是犯了忽略诗歌本体的错误，相比之下，燕卜荪的《含混的七种类型》中的诗歌解读更得兰色姆的心，兰色姆认为，《含混的七种类型》对于诗歌意义的解读尽管有误，仍不失为富于想象力的阐释，一首诗在燕卜荪展示了阅读的种种可能之后“再也不可能像从前那样平淡而毫无想象力了”。燕卜荪比他的恩师理查兹更多地关注认知客体，较少关注诗歌的情感问题，因此他的努力得到了兰色姆的首肯。

兰色姆称艾略特为“历史学批评家”，是因为艾略特在其诗歌批评中旁征博引文学史知识，大量采用同类诗歌比较观照的方法，兰色姆认为这是艾略特最具个性，也是他之所以能成为颇具影响的批评家的原因。兰色姆盛赞艾略特“最积极的影响之一在于，他一贯认为作品的审美效果本身就是一个目的，它独立、超然于作品的宗教、道德或政治与社会效果而自成一统”；但他对艾略特诗歌理论中所包含的心理学倾向表示不满，并认为艾略特的传统观华而不实，无法转换成有效的批评语言。

兰色姆称赞温特斯“十分善于抓住一首诗的结构”，认为后者对美国现代实验派诗歌结构方法的分析触及了批评中最需要加以说明的问题，并称之为这方面最深刻的批评。然而，温特斯的批评受到了

道德说教的危害，兰色姆反对批评中的说教，认为"说教式批评家不是健全的批评家"；此外，温特斯声称"诗歌由诗人凭借感受力所提供的感知材料构成"，这使他在对诗歌本体的认识上与艾略特大同小异，因而同样为兰色姆所否定。

兰色姆本人的诗歌本体论在对几位批评家的批评中得到了越来越清晰的描述，并在最后一章通过对符号/图像、格律/意义的讨论而得到集中的说明。全书以呼唤本体论批评家一章作结，表现了兰色姆对自己诗歌本体论的坚定信心。

三

在20世纪的批评思想史上，"新批评"以其独特的理论视角和扎实的实践给我们留下了一笔宝贵的遗产。虽然世易时移，当年的兰色姆们所积极倡导的批评思想早已为后起的结构主义、后结构主义各派学说所取代，但是，"新批评"所倡导的某些思想以及开创的许多批评方法历经半个世纪仍然清晰地体现在当代所有的西方文学批评实践之中，乃是不争的事实。正如本尼特（James R. Bennett）在其《"新批评"之后的超越》①一文中指出，尽管批评家普遍认为"新批评"所倡导的形式主义对于批评来说不够称职，但"新批评"的研究方法仍然是当今学院主导的批评方式，因为他们都知道，所有的文学研究都无法忽略文学作品中的形式因素，也都离不开文本细读。对于这样一种形式主义批评给我们留下的遗产，我们有必要加以继承并进一步地加以传播。

我国关于"新批评"的系统译介始于20世纪80年代。据陈厚尘、王宁等人考证，在1980年之前，国内文学批评界要么只有零星的介绍，要么把"新批评"当做批判的靶子坚决地拒之门外。从1981年

① James R. Bennett, "After New Criticism and Beyond", *Style*, Winter 92, Vol. 26, Issue 4.

开始,国内批评界关于"新批评"的评介文章多了起来,其中包括:杨周翰的《新批评派的启示》(1981),赵毅衡的《"新批评"—— 一种独特的形式主义论》(1982),张隆溪的《作品本体的崇拜——论英美新批评》(1983),刘象愚的《韦勒克和他的"文学理论"》(1986)、胡经之、张首映的《新批评派》(1986)、班澜的《英美"新批评派"的方法论特征》(1988)、孙津的《"新批评派"之发旧——兼评〈新批评〉》(1988)、张月超的《对美国新批评派的评价》(1990)等。纵观整个80年代,在译介"新批评"方面用功最多、用力最深的当数后来旅居英国的赵毅衡,1986年,他出版专著《新批评—— 一种独特的形式主义文学理论》,两年之后,他又编辑出版了《"新批评"文集》,这两部书无疑代表了我国批评界在"新批评"译介过程中所取得的最精深、最独到的成就。

澳大利亚文学理论家多克(John Docker)在其《批评的关键时刻》一书中对"新批评"进入澳大利亚批评话语时的情形进行了描述,他指出,从50年代开始,"新批评"以其关注普适的形而上经验的特色一举将传统的澳大利亚民族主义批评挑落马下,此后在澳大利亚文坛独领风骚三十年。① 作为一种文学理论和批评方法,"新批评"在中国的旅行经历了一个颇为奇特的过程。由于政治和意识形态的原因,中国批评界错过了在"新批评"鼎盛时期全面学习和了解它的最佳时机;到了80年代,"新批评"作为一种形式批评又受到了来自国内主流的马克思主义批评的强力排斥,成了批评家们随时提防的理论范式,于是,对大多数中国批评家来说,"新批评"只是一种可以译介、可以了解但不能潜心研究和体验的批评方法。在国门初开、种种新理论扑面而来的情形之下,"新批评"在我国的文学批评中还没来得及一试身手便被我们甩在了身后。

以今日之眼光看来,80年代的中国批评界在对"新批评"的译介

---

① John Docker, *In A Critical Condition: Reading Australian Literature*, Ringwood, Vic.: Penguin Books, 1984.

方面留下了许多严重的缺憾。以翻译而论,一些对于完整了解“新批评”而言不可或缺、至少是相当重要的经典著作(如布鲁克斯的《理解诗歌》、《精制的瓮》,兰色姆的《新批评》,维姆萨特的《语象》等)至今还没有全译本①;现有的各种译著质量也参差不齐,不少翻译中甚至存在相当程度的误译现象;在对“新批评”的评论中,也存在一定程度的偏颇和不当,例如,“新批评”的理论建树和实践重心落在诗歌领域,但布鲁克斯、罗·潘·沃伦、韦勒克等人对小说研究也表现出极大热情。布鲁克斯和沃伦编著了《文学入门》、《小说鉴赏》等,倡导在小说研究中推行“新批评”方法和观念,他们撰写的大量导读与作品分析详细而全面地阐述了“新批评”对于小说(主要是短篇小说)的看法。尽管他们没有声称要为短篇小说构建一套理论体系,但他们对短篇小说的全部理解仍然清晰可见。但是,在我国,迄今为止鲜有人注意到“新批评”在小说研究方面取得的成果。

一个世纪以来风云激荡的西方文学理论,给我们认识文学提供的不止是一些阐释视角,更为我们提供了许许多多全面把握文学规律的金钥匙,我们从中得到了多少有益的启示? 20 世纪的欧美文学批评内外兼修,对文学进行了全方位的审视,无数的理论家出版了无数精深的理论之作,我们用二十年时间译介过来了多少? 面对这些问题,我们必须承认,从 20 世纪 30 年代到 90 年代,我国批评界在译介西方理论的过程中走过弯路,犯过错误,造成了明显的缺憾,对于形式批评不充分的接受便是最大的缺憾之一。“新批评”作为一种重要的形式批评理论在我国的输入经历了一个严重的时间错位,而发生在 80 年代的译介如同一次匆匆而来又匆匆而去的迟到的旅行,是十分短暂的,这就导致了国人对它的了解在很长一段时间内局限于一些基本的常识,很少有人真正做到深刻领会并学以致用。80 年代以来,我们对于西方文论的迻译暴露出一种求新求变、贪奇贪玄的问

① 其中的《精制的瓮》和《新批评》的中文全译本即将由江苏教育出版社出版。

题，像“新批评”这样的老批评自然成了许多人避之唯恐不及的对象，仅有的一些译介因为缺乏系统性而不能帮助国内学子们全面掌握“新批评”的要义和手段。当今的文学批评要求我们既要从宏观上掌握社会历史语境，同时也要求我们具有文本细读的基本功，可是，从80年代走过来的中国读者中又有多少人从“新批评”那里学到了我们需要的功夫呢？答案不言自明。我们中的许多人在文学评论中至今仍然没有跳出庸俗社会学和传记批评的窠臼，我们常常习惯性地随手从当今文化研究的思想武库中拿起一个理论，然后在几乎完全脱离文本的情况下生搬硬套，却很少懂得从文本细读中寻求有说服力的证据，以便获得我们想要的结论。对于那些只会空谈心理学、社会学而不知如何讨论文学自身的批评家而言，重新阅读一下《新批评》这样的经典之作，完整地感受“新批评”理论和“新批评”方法中的睿智，补上形式批评这一课，是摆在每个人面前的十分紧迫的任务。

一个民族的批评话语建设需要积累，需要借鉴，错失一个时代常常给下一代人积累起许多积重难返的问题。历史造成的延误无法重新来过，认识到缺憾并积极踏实地工作，认真弥补这些缺憾，这才是我们应该坚持的态度。目前，国内外批评家们齐声呼吁，在理论热消退之后重新回归文学。在这样一个节骨眼上组织重读并翻译《新批评》，反映了季进等同道以及支持他们的出版社所具有的独到眼光。可我们如何才能回归文学？我们认为，重读并翻译《新批评》这一行动本身便是对上述问题的一个异常响亮的回答。作为普通的文学批评工作者，我们对支持这项工作的所有学界同人表示敬意。至于“新批评”能否担当得起帮助我们实现这一回归的使命，我们不想妄加猜测，但是，作为译者，我们感到，在经历了众多的新理论之后，重新拣起并深入研读像《新批评》这样一部尘封已久的理论经典，显然是一次极有收获的学术经验。

2006年9月

前　言

R. P. 布莱克墨①先生是一位批评大家，在当今所有的批评家中，他最反对囫囵吞枣式地将任何批评公式拿过来，就对诗歌率尔操觚。读他的批评文字，我们感到，他非常熟悉他的材料，论述起来也力求使用世人熟知的说法（其中不乏他个人独创的话语）。他的文章缜密细致，略显艰深，若是一个浅薄而只想迎合读者的批评家，定然会写得更简单而更具系统性。

我这样说有两个理由。首先，有这样几位学者，他们在批评中涉猎之广，使他们理应在本书中得到专章讨论而未果，布莱克默先生便是其中之一。其次，尽管他卓荦不群，也反对被贴上任何普通的分类标签，但照本书说来，他确是一位“新”批评家，有见识的读者一读他的著述就会明白，他们眼前所读到的东西显然是几年前才能写出来的新作。有了这番话，再说布莱克默先生对于本书所讨论的理查兹（及其门生燕卜荪）、艾略特和温特斯等人的批评方法已经部分或全部掌握，就并不过分了。

可资佐证的材料可谓俯拾即是，就看手边的这一段吧，它可是够

---

① R. P. 布莱克墨（R. P. Blackmur，1904—1965），美国哲学家和文论家，著有《双重动因》、《语言作为姿态》等。——译注

“新”批评的：

> 如果说，我们在雪莱那里看到一种伟大才情在19世纪宗教、哲学的早期衰微中成了牺牲品，在史文朋那里看到一个更伟大的诗才在情感取代题材的过程中败落，那么，我们只消往前再走一步，自然就会在哈代身上看到一种超凡脱俗的感悟力在失去情感约束和普通想象力的结构支撑之后最终经历的双重毁灭。

让我换种方式再引一段，这一段讨论的是艾米莉·狄金森的一个诗节：

抛开	Renunciation
是一种铭心刻骨的美德，	Is a piercing virtue,
放下	The letting go
一种期待的存在——	A presence for an expectation—
不是现在。	Not now.

我只引一个片段：

> 这里所用词语都简单平实，都是我们常用的语汇。仅 renunciation 一词属于一个特殊的经验类别，或者说集中体现了一种特定的态度，平日里，我们总是竭力排斥这种经验和态度。我们知道是怎么回事，我们知道它会以英雄主义或虚伪或感伤的面目出现，而我们总是对它置之不理。只有 piercing 一词直接地涉及肉体，我们遇上 piercing 的事不会置之不理，而会在震撼之余立刻作出反应。piercing 给人带来的震撼把一个语法赘述变成一个隐喻意义上的同义重复，它提出并建构起一种共通性：由

于 piercing 一词的作用，在 renunciation 和 virtue 之间突然建立起一种活生生的内部联系，这一短语由此溢彩流光。下面四行诗末行中的两个形容词同样异彩纷呈：

自我预演	Rehearsal to ourselves
一种隐退的愉悦	Of a withdrawn delight
带来谋杀般的快乐，	Affords a bliss like murder,
强大，尖锐。	Omnipotent, acute.

这些形容词使本无联系的 delight 和 murder 这两个词结合成为一个自足的隐喻。然而，若再回头看前面引的那节诗，piercing 一词不仅写活了第一个短语，也使整个 renunciation 之说气韵生动；它所引发的紧张感或震撼力被带入笼统的 letting go 概念——也是肉体却很含糊——并将它具体化；或许由于其分词形式，letting go 又反作用于第一个短句。Renunciation 所具有的 piercing 性质恰恰在于，但又不完全在于，它是一个持续的过程，它需要时日，也许是到永远，被抛开的存在才会在“不是现在”的期待中显现。姑且冒昧地说，正是 piercing 一词和 letting go 这个分词词组中所包含的肉体因素通过作用于其他词从而也将它们变得真实可感，而正是经过如此烛照后的 renunciation 一词才将这种感觉凝聚成现实。

这样的批评文字属于我们的时代。在深度和精确性两方面，它同时超越了此前所有用我们的语言写成的批评。它是一种新的批评，这种批评已经具有某种统一的方法，与略早于他们的前辈相比，当今像布莱克墨先生这样的实践者似乎多了一种兼容并蓄。

这种批评是崭新的，我已力求展示它的新颖之处。读者会觉得我引证甚多，我希望自己能如实描述本书所讨论的四位学者提出的种种批评和批评理论，这是我的首要职责。

然而，批评这东西要完全正确地加以描述是很困难的，何况这又

是新批评。新的事物意味着不确定、自相矛盾,或者粗糙,这里所说的新批评也不例外。就像诗歌和小说那样,它会犯方法上的错误;它往往也缺乏充分的哲学背景,或者使用了很不完善的公式,这些公式使人无法准确地思考。对于这几位批评家,我的研究是批判性的。

我不仅不揣冒昧地大"批"这些批评家的部分实践和理论,而且还提出一些小的"建设性"建议,它们也许只是无谓地步其踵武,但是时光的飞逝不允许我们将它浪费在忸怩作态的谦虚上。我认为批评存在于未来而非过去,而我们的批评工具远非尽善尽美。

简言之,新批评在理论上至少普遍存在两个具体的错误。一个是使用心理学上的情感性语汇,试图根据诗歌的情绪、感觉和态度,而不根据其对象来评判文学。另一种纯属道德说教,这就意味着新批评尚未从旧批评中解放出来。我期待批评家们甩掉这些包袱 。

伊沃尔·温特斯先生为说教的错误所累,然而,除此以外,他比我所知道的任何人都更清醒地了解我心目中的批评所应该具有的最基本模式:批评应关注诗歌的结构特点。科学几乎完全研究结构,研究科学的结构;但诗歌结构与之大相径庭,正是这一差别使诗歌结构具有自己的特点。诗歌的本体内容迥然有别于科学,因此不属于科学的范围。写完温特斯先生之后,我将在最后一章中作一些本体论方面的探讨。

我提前对我的所有读者表示诚挚的谢意,对那些按照目录顺序阅读本书内容的读者,我表示特别的感谢。

本书部分章节曾经发表过,感谢允许我将其重新发表的《南方评论》(*The Southern Review*)、《肯庸评论》(*The Kenyon Review*)、《重音》(*Accent*)与《海卡》(*Hika*)。

J. C. 兰色姆

西方现代批评经典译丛（第一辑）

《文学理论》 勒内·韦勒克、奥斯汀·沃伦 著
《影响的焦虑》 哈罗德·布卢姆 著
《阿克瑟尔的城堡》 埃德蒙·威尔逊 著
《诚与真》 莱昂内尔·特里林 著
《中国文学理论》 刘若愚 著
《语言与沉默》 乔治·史丹纳 著

西方现代批评经典译丛（第二辑）

《新批评》 约翰·克罗·兰色姆 著
《精致的瓮》 克林斯·布鲁克斯 著
《批评的概念》 勒内·韦勒克 著
《辨异:续批评的概念》 勒内·韦勒克 著
《后现代转向》 伊哈布·哈桑 著
《阁楼上的疯女人》 桑德拉·吉尔伯特、苏珊·古芭 著

《文学理论》(*Theory of Literature*)

作者简介　勒内·韦勒克(René Wellek,1903—1995),生前任耶鲁大学比较文学教授,曾任教于普林斯顿大学、衣阿华大学、布拉格大学和伦敦大学,代表作除《文学理论》外还有八卷本《现代文学批评史》等;奥斯汀·沃伦(Austin Warren,1899—1986),生前任密歇根大学英语教授,在多所美国大学执教过,出版著作多种,如《新英格兰良知》等。

内容提要　《文学理论》是从总体上对文学所作的理论探索,它包括了文学的定义、本质、功用、结构以及文学研究的对象和研究方法等根本性问题,它与以往同类书的根本区别在于作者以“文学的外部研究”和“文学的内部研究”架构其理论体系,超越了多年以来文学理论的架构模式。韦勒克文学理论的核心是强调文学是一个复杂的、多层次的艺术整体。他提出了一种从不同角度分析判断作品的所谓“透视主义”观点,此观点要求从结构、符号、价值三个不同维度审视作品。本书是在文学研究方面最富条理、范围最广、最有针对性的尝试之一。作为最经典的文学批评著作和文学理论教材,该书自出版以来即受到全球范围内的专家、教授以及广大学生的欢迎,成为文艺批评工作者和学习者的案头必备书之一。

《影响的焦虑》(*The Anxiety of Influence*)

作者简介　哈罗德·布卢姆(Harold Bloom,1930—　),当代美国著名批评家,其主要研究领域包括诗歌批评、理论批评和宗教批评三大方面。他以其独特的理论建构和批评实践被誉为“西方传统中最有天赋、最有原创性和最具煽动性的一位文学批评家”。其代表作还有《误读图则》、《西方正典》、《解构与批评》、《卡巴拉犹太神秘哲学与批评》等。

内容提要　在本书中,作者运用了弗洛伊德的家庭罗曼史理论,结合尼采的超人意志论和保罗·德·曼的文本误读说,通过对传统影响的焦虑感的阐发,提出了独树一帜的“诗的误读”理论,名之为“逆反批评”(Antithetic Criticism),引起欧美文学评论界的高度关注。有西方学者评价认为,布卢姆用“一本薄薄的书震动了所有人的神经”。

《诚与真》(*Sincerity and Authenticity*)

作者简介　莱昂内尔·特里林(Lionel Trilling,1905—1975),20世纪美国著名批评家,生前为美国哥伦比亚大学著名教授。他继承阿诺德、利维斯以来的批

评传统，侧重从社会历史、道德心理的角度评论文学和文化，被称为20世纪中期美国年青一代的思想导师，对当代批评影响甚大。代表作还有《自由的想象》、《诚与真》、《弗洛伊德与我们的文化危机》、《反对自我》、《超越文化》等。

内容提要 在《诚与真》中，特里林通过对文学和社会发展的研究，以文学和哲学相结合的方式对道德生活进行了分析。他认为，在道德生活进行自我修正的过程中，我们可以不时对之进行观察。他观察到，对真诚和忠于自我的不懈追求在道德生活中占据了一个至关重要的地位；但是，在进一步的变化中，这种地位却被强劲的现代真实观念所篡夺。而此种例子在整个西方文学和思想领域中可谓比比皆是，从莎士比亚到黑格尔，再到萨特。所有这些例子都暗示着"诚"与"真"这两种观念所引起的矛盾和反讽。针对特里林在本书中提出的关于文化历史的明晰、精彩的观点，《纽约时报》书评人布洛雅称道：这是一本"对我们的道德生活进行了出色研究"的著作。

《中国文学理论》(*Chinese Theories of Literature*)

作者简介 刘若愚(James Liu，1926—1986)，生前为美国斯坦福大学教授，主要研究中国古典诗歌、诗论和文论，以及中西比较文学、比较诗学。他还著有《中国诗艺》、《中国之游侠》、《李商隐的诗》、《北宋主要词人》、《中国文学艺术基础》、《跨语种批评家》。刘氏具有深厚的文学功底和理论素养，其著述视野宽阔、立论精当。

内容提要 作者在本书中从当代西方文学理论的不同视角来研究和阐释中国文学和文论。他结合形上理论、决定理论、表现理论、技巧理论、美学理论和实用理论等西方文学理论方法来挖掘中国文学的价值，力图打破中西文化研究的壁垒，谋求中西文学之间的对话。作者指出，各种异质文化中的文学理论的比较研究有助于提出一个"最终一般的文学理论"，而这种文学理论可以使我们"更好地理解所有的文学"。除了研究视角独特之外，作者在本书中还开辟了不少新的研究空间，为之后的比较文艺学研究提供了诸多启示，所以，本书又被认为是中西比较诗学的一部里程碑式著作。

《语言与沉默》(*Language and Silence*)

作者简介 乔治·史丹纳(George Steiner，1929—)，20世纪欧美文学批评界深具影响力的批评家、作家和学者，曾任教于普林斯顿大学、剑桥大学、日内瓦大学等知名高校，代表作还有《托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》、《悲剧的死

亡》等。

内容提要 本书是乔治·史丹纳的代表著作。史丹纳所谓的语言，并不是语言学意义上的语言，而是文学借以表现的媒介——文字，是文化的代表。本书围绕“语言与文学以及非人道”的论题展开，对20世纪西方现代社会的文化现象进行了反思。在史丹纳看来，语言蕴藏着生命力量，西方文明从柏拉图到阿诺德一贯以“人性化”的力量为传统，而到了20世纪，纳粹主义的野蛮暴行破坏了语言的机制，语言不再生长和更新。书中作者对那些浩劫余生的知识分子，如布洛克、阿多诺、汉娜·阿伦特、列维-斯特劳斯、本雅明等倍加推崇，对他们所代表的欧洲大陆知识分子的人文精神热情召唤。本书观点鲜明、洞见犀利，弥漫着强烈的悲恸气息，呈现出浓郁的人文精神，被誉为20世纪西方人文批评的经典之作。

《阿克瑟尔的城堡》(*Axel's Castle*)

作者简介 埃德蒙·威尔逊(Edmund Wilson，1895～1972)，20世纪美国著名评论家，曾任美国《名利场》、《新共和》杂志编辑、《纽约客》评论主笔。他的文学批评深受马克思和弗洛伊德的影响，对美国文学批评传统的确立以及欧美一些现代主义作家经典地位的确立影响甚大。其代表作还有《到芬兰车站》、《三重思想家》等。

内容提要 《阿克瑟尔的城堡》是威尔逊陆续发表在美国《新共和》杂志上的一组研究现代主义作家的论文的结集，也是他的第一本但却影响深远的文学批评著作。在本书中，威尔逊研究了法国象征主义运动的发展，分析了该运动对20世纪六位著名作家——叶芝、瓦莱里、T. S. 艾略特、普鲁斯特、乔伊斯、斯泰因的影响。本书被认为是研究法国象征主义运动的里程碑式的文学理论著作。

《精致的瓮》(*The Well Wrought Urn*)

作者简介 克林斯·布鲁克斯(Cleanth Brooks，1906—1994)，20世纪美国深具影响力的文学批评家、“新批评”派的重要成员之一。生前曾长期执教于美国耶鲁大学，对海明威、福克纳、叶芝、艾略特等现代作家、诗人有较深的研究，其著作还有《理解诗歌》(与罗伯特·潘·沃伦合著)、《现代诗歌传统》、《文学批评简史》、《隐藏的上帝》等。

内容提要 《精致的瓮》是布鲁克斯最为知名的文学理论著作，也是美国“新批

评”理论的经典之作。在本书中，布鲁克斯精心选择了邓恩的《圣谥》、弥尔顿的《欢乐颂》、格雷的《墓园挽歌》、华兹华斯的《不朽颂》、济慈的《希腊古瓮颂》、叶芝的《在学童中间》等十首诗，以专章的篇幅用悖论、反讽、含混、意象等理论视角加以详细剖析，从而得出了影响甚广的结论：分析一首诗应该以“结构”为本体，而不是以“内容”或“题材”为本体，这样就十分鲜明地强调了文学批评中文本的独特性和重要性。布鲁克斯在这里精彩展示的文本细读与分析法，也代表了20世纪文学研究的一种强有力的趋势。

《批评的概念》(*Concepts of Criticism*)

作者简介　勒内·韦勒克(René Wellek,1903—1995)，生前任耶鲁大学比较文学教授，曾任教于普林斯顿大学、衣阿华大学、布拉格大学和伦敦大学，代表作除《文学理论》外，还有八卷本《现代文学批评史》等。

内容提要　韦勒克是20世纪西方著名的文学理论家和博学的文学史家，他一向认为批评是一门重要的科学。在《批评的概念》中，他阐明了文学理论、文学批评和文学史之间的联系和区别，对文学史上的一些重要概念如巴罗克、浪漫主义、现实主义、实证主义的起源和演变也作了详细的论述。韦勒克治学极其严谨，涉猎、搜集资料相当广泛，所以对各种概念的梳理、各种流派发展的把握，具有很强的系统性，这也使得本书在文学理论界声名卓著。

《辨异：续批评的概念》(*Discrimination: Further Concepts of Criticism*)

作者简介　勒内·韦勒克(René Wellek,1903—1995)，生前任耶鲁大学比较文学教授，曾任教于普林斯顿大学、衣阿华大学、布拉格大学和伦敦大学，代表作除《文学理论》外，还有八卷本《现代文学批评史》等。

内容提要　本书是《批评的概念》的姊妹篇，进一步阐明文学理论、文学批评和文学史上其他重要的概念，如古典主义、象征主义等，并就比较文学和当代欧洲文学批评的主要趋势、文类理论、文体学、布拉格学派、19世纪英国文学史编修等领域作了开创性阐释和透彻性分析，体现了作者渊博的学识和广阔的理论视野。该书自出版以来被译成多种文字，传播广泛，影响深远，得到了世界文艺批评界很高的评价。

《后现代转向》(*The Postmodern Turn*)

作者简介 伊哈布·哈桑(Ihab Hassan,1925—),威斯康辛大学密尔沃基校区教授,当代美国研究后现代主义的著名学者之一,代表作还有《当代美国文学》、《奥尔弗斯的解体》等。

内容提要 本书收入的十篇论文,仿佛一次次精彩的批判性演出,构成了理解后现代主义的最佳参考依据。作为最早提出后现代主义的批评家之一,哈桑对这个术语的贡献,可能超过任何其他批评家。本书呈现了作者本人对后现代主义发展历程的思考,探索这个概念所经受的各种磨难与考验,并检讨有关的论辩,足以让读者领受一种文化进行自我了解时深沉、丰沛的一面。沉默批评是哈桑所谓的沉默文学的延伸。在哈桑心目中,西方文学的主流是"从形式走向反形式",而形式的作用是通过作品语言与艺术规格的操演来保证意义的传达,所以走向反形式也就是走向沉默,切断语言和现实之间的关系,把文学变成一种高度自律的、内显于文字当中的半神秘的经验。晚期哈桑特别强调批评或文化理论必须抗拒来自非文学部门的解释规范,避免沾染特定的立场。在一般文学研究者当中,哈桑的说法是相当具有代表性的。

《阁楼上的疯女人》(*The Madwoman in the Attic*)

作者简介 桑德拉·吉尔伯特(Sandra Gilbert,1936—),加利福尼亚大学戴维斯校区教授;苏珊·古芭(Susan Gubar,1944—),印第安纳大学教授。两位作者均为西方女权主义和女性文学研究领域颇具影响力的学者。

内容提要 《阁楼上的疯女人》是20世纪经典的女权主义文学批评作品。在这部著作中,两位作者对19世纪著名女作家如简·奥斯汀、夏洛蒂·勃朗特等加以重新解读,指出其作品中的女性主要呈现出两种极端的形象:其一是仿佛天使般完美而永恒的女性,其二则是仿佛疯妇般充满焦虑而愤怒的怪物。"天使"形象顺从男性的渴望,是一个被动温驯、没有自我的角色;"疯女人"的黑暗形象则代表拒绝放弃自我的女性。作者进一步认为,这个"疯狂替身"正为女性创作身份的焦虑作出了解答:女性作家将她们的愤怒及不安投射于可怕的意象中,为她们及小说中的女主角创造黑暗的替身,因而能同时修订由父权文化强加于她们的自我定义。

目　录



第一章　I. A. 理查兹:心理学批评家




PDG

一

讨论新批评应从理查兹说起。新批评几乎自他开始，与所有别的批评家相比，他试图把新批评建筑在更广泛的基础之上，所以我们也不妨说，新批评在他手里从一开始就走上了正轨。批评家很少能用终极的哲学语言来表述自己的观点，而理查兹便要这样做。自从理查兹步入批评界，其中或许已涌现出不少名家大腕，但理查兹这位批评的批评家在读他们的作品时会感到沮丧，因为他们的话语中总缺少些明确的断言。多数批评文字是在"批评理论"指导下写成的，可惜"批评理论"缺乏美学高度，然而，理查兹的批评自成一套完整的诗歌美学，而且，这一美学体系经过调整（他明确表示愿意在不改变其性质的前提下不断修正它），有可能走出文学领域，从而用于音乐和绘画之类的其他艺术——他的批评让人在谨慎之余感到振奋，体现了一个批评家的巨大勇气。

他的发轫之作是他在剑桥时与 C. K. 奥格登合作的《意义的意义》，该书于 1923 年出版，但部分章节先前已在刊物上发表。理查兹在这部书中提出的理论的确比较宽泛，而不光是美学理论，书中讨论了我们在诸如科学一类的散文语篇中如何表达"意义"和表达什么意义的问题，但它同时明确提及了诗歌语篇，可以说，即便在那时，后

者就已经成为理查兹最大的兴趣所在,因为他在后来独立发表的著作里经常声称自己是在进一步阐述他早先提出的这一观点。

撇开内容不谈,《意义的意义》在措辞的层面上提出的理论是大胆而新颖的,以今日的眼光判断,当初正是因为这一点使该书吸引了那么多热情好学的青年,实在可嘉。①两位作者富于创见,他们大胆、机警,也不畏惧哲学权威,而这一点总的说来必定也是件好事。

《意义的意义》通篇充斥着新的语言哲学,作者将其称作"符号学"(symbolism),但自该书出版以来,标准的说法好像成了"语义学"(semantics)。该书似乎还代表了一种恰到好处的"废黜形而上学"的努力,具体说来,那就是通过语言过程中的种种局限和混乱来分析人的思想。

由我来评论这样一本只是附带地为诗歌立名的著作,不太合适。我认为这本书具有很重的唯名论倾向,我的意思是,这本书非常关注这样一种可能,即一个词好像是在指称客观世界,或者说好像有它客观的"指称对象",但实际上是在指称一种心境,并没有客观指称对象,这一倾向几乎统摄了理查兹在这本书以后对于诗歌的所有思考。在这种倾向之外,该书的另一种倾向是实证主义——此二者的联结虽然近乎悖论,如今却屡见不鲜。后一种倾向使思想家一面抱着唯名主义的怀疑,一面却认为科学具有完美的指称功能,然后通过比较,断言所有其他的语篇都存在缺陷。共同驰骋于知识疆场的唯名论与实证主义实在是一对奇怪的伙伴,但必须承认二者也许能够做到珠联璧合。作为实证主义者的哲学家或许不得不在指称对象的有效性问题上作出让步,而科学对这种有效性通常并不置疑;另一方面,身为唯名论者,他又不能不在是否存在纯粹科学指称对象的问题

---

① 我曾对理查兹提出非难,说他是走在哲学黑暗中的批评家,希望借此贬损他。例如,我曾在《世界之大》中写过一篇文章对他进行苛责,虽然我至今也并不打算全部收回我在该文中提出的论点。然而,与我来往的很多年轻、有思想的研究生和大学生都为他辩护,并明确告诉我,他们站在他那一边。我由此得知,自己从前忽视了理查兹身上的优点,这促使我对他进行更为彻底的评价。现在我认为,他的贡献远大于错误。

上表示疑虑。这两种倾向的并行至少为追求更加广博的知识的努力提供了戏剧性的背景。我对我们的民族秉性和知识前景都怀有崇高的信念，相信这些倾向与开疆拓土、从头干起的美国精神相得益彰，也是我们一种行之有效的策略。在这个世界上，思想家或思想家们有着无限广阔的成长空间。然而，有证据表明，诚实的唯名论—实证主义者在他们的知识生涯中将违背初衷，不断陷入形而上学的泥潭之中。

对我来说，要了解理查兹在这本书中的核心任务，有必要研究书中罗列的两张显示两个概念发展史的表：一张罗列着"意义"的诸多含义，另一张罗列着"美"的诸多含义。

每张表共罗列十六项，内含小项，大体上从低级到高级依次排列，在"意义"史一表中，第十六项给出了最完整的定义，这里"意义"被界定为"符号的阐释者(a)所指称的，(b)认为自己所指称的，以及(c)相信为使用者所指称的对象"。但是，表中的第十一项表明，在"意义"的发展历史上出现了一个死胡同，在那里，"意义"仅仅等同于符号唤起的情感。

理查兹在此解释道：

> 十一、(情感)毋庸赘言。这是"意义"的一个明确含义，除了在文学家中间，人们一般不大会理会这一含义，因为那样只会造成对其他问题的混淆。

这段话的要旨在于，理查兹将严格意义上的"意义"限定为有效的客观指称，他否认词语唤起的情感本身具有意义。意义是知识而非情感体验，而就知识而言，文学家们都不是十分严谨，或者说至少不是十分可靠。

但是，当我们看到"美"这一术语的流变表时，我们发现一切都反了过来：在开始的用法里，"美"代表客观世界中某个事物，后来，它代

表人们对客体的某些情感反应。从最后的那一组七个含义项中，我们看到如下发展顺序：

> 十、任何带来快感的事物都是美的。
> 十一、任何激发情感的事物都是美的。
> 十二、任何深化一种特定情感的事物都是美的。
> 十三、任何包含移情过程的事物都是美的。
> 十四、任何增强活力的事物都是美的。
> 十五、任何使我们接触到非凡个性的事物都是美的。
> 十六、任何引起通感的事物都是美的。

通感是最强烈的效果，也许理查兹认为，通感可以将所有的情感体验纳入到一种体验当中。它使艺术作品意蕴丰富并包容多种体验，但在它那里，艺术作品的目的不再是达到对客体的认知，而是为了调动种种情感或主体状态。

至于科学或纯符号性语篇与诗歌间的差别，第 239 页的这段话说得再明白不过了：

> 符号性言语首先考虑的是符号化过程的正确性与指称的真实性，而情感类言语（即诗歌）首先考虑的是言语引发了什么样的态度。符号性陈述也许确实可以用来引起不同态度，但在此情况下，人们注意到，只要听者能够接受，陈述是否真实便无关紧要了。

换言之，诗歌虽好，但作为认知世界的手段却不足为训，它不具有认知作用，只有心理功能。

不过，我觉得，即便是在《意义的意义》一书中，我便可举出一例，说明理查兹此后在很长一段时间内根据一般心理学原则进行的

具体诗歌分析存在一个难题。在第213页上,他提出隐喻具有逻辑功能,但很快又收回这个观点,以便说明隐喻只有心理功能:

> 一种指称可以通过两种途径使用另一指称的部分语境。因此,对人的指称可能与对大海的指称结合起来,结果是对渔夫的指称,这里没有隐喻。另一方面,当我们拿起武器与无边的苦海进行斗争时,对大海的指称的部分语境与其他指称结合在一起,这部分语境以一种抽象的形式出现,也就是说,大海的相关特征中不再包括受月球引力作用或作为鱼群的栖息地。此处的隐喻之所以具有诗歌价值,主要是因为不断卷土重来的海浪——像库丘林传说①中所描述的那样——会加深人们业已存在的绝望。

理查兹倒并没有说"无边的苦海"(a sea of troubles)这一隐喻可以用于自然科学所使用的那种符号性语言,但当他声称对大海的指称只针对与哈姆雷特的客观处境"相关"的那部分时,他似乎又赋予这一隐喻以符号性语言的地位。苦难如海浪,而无边的苦海则是苦难不断地卷土重来。这也许不是科学的说法,但是对于使用这种说法的诗歌来说,它在逻辑上并不显得荒诞不经。其他涉及大海的情景中会出现鱼群,但在这个隐喻里,被指称的是抽象的大海,那里只有海浪而没有鱼群。然而,我们不难猜想诗人本意同样要指称鱼群,或者至少指称海风、严寒、海盐、那灰色的天空和凄厉的鸟鸣,溺水的危险,水手的困倦,以及极目远眺中的海港和家园。不难想象,如果这个诗人是荷马、维吉尔或者弥尔顿,他会把引起我们争论的这个简洁而深奥的隐喻整个换掉,他会用十整行的篇幅建构一个长长的"经典"明喻,以此来完整地描写一个泳者在大海中挣扎的经验,而这个

---

① 爱尔兰民间传说,传说中的库丘林独身保卫祖国抵抗外来侵略者。——译注

明喻里很可能提到鱼。如果是那样，还谈什么逻辑关联性呢？理查兹先生本人不久就会放弃隐喻整体关联性的原则，他会说诗人总是决意要玩些非关联性的。当然，理查兹分析心理情境时观察敏锐，他本质上，或者说归根结底还是一个能够如实报告观察结果的人。发现诗歌的非逻辑性，这很重要，在我看来，诗歌非逻辑性发现者的荣誉非理查兹莫属，不过这一点留待后面再讨论。

对这段话似乎有必要再说上几句。理查兹竭力否认这个隐喻的逻辑价值，说它的诗歌价值在于它能加深绝望感。然而，该隐喻中的逻辑关联性一旦得以充分确立，那么，哈姆雷特提出与海浪一般不断卷土重来的苦难抗争的事实也可以从逻辑上得以确立，因为该隐喻所确立的恰恰是他所历数的苦难的这一特点。如果苦难的确是不断地卷土重来，抑或真的反复多次地卷土重来，不管这一事实如何得以确立，哈姆雷特的绝望情绪都源自他自己的实际处境，而无须借助另一指称领域。换句话说，只要当事人清楚地意识到这种处境，绝望感就会自然而然地产生。哈姆雷特那段内心挣扎历历分明，不存在绝望情绪，因而我看不出有讨论它的必要。理查兹何以知道一个语篇是符号性的，给人以知识，而另一个语篇虽然看上去可能是符号性的，实际上仍是情感性的，因此只表现情感？我看不出他有什么理由对这一区分如此热衷。

二

理查兹从一个心理学家的角度研究诗歌。在我看来，心理学家就是这样的一种人，当我们在讨论问题时，他总会插话进来告诉我们，我们所谓的知识常常并不指称任何客观事物，而更多地佐证我们自己的主观情感和欲望。理查兹几乎不分青红皂白地认为，科学认知所受的影响仅来自于其他认知，与情感和欲望无关，因此科学是“自给自足”的。但他扬言艺术认知不具有自给自足的特性，经不起

严格的科学标准的衡量,他认为,艺术的真正价值不在于认知,而在于它所激发和表现的情感状态。理查兹恪守这一立场,所以他作为一个心理学家名副其实,这一点稍后再谈。

可是还有比那"时新"得多的心理学,理查兹一开始时非常新潮,那以后曾一度接受过行为主义心理学,但它对美学无所裨益,他还一度研究过神经心理学,似乎从中收获更多。

在《意义的意义》之后,他长期忠实地投身于神经心理学,其想法大体上是这样:所有的心理体验都通过神经组织活动反映出来;不论作为生理机体,还是作为心理存在,一个人是否健康快乐,都取决于神经组织状况,弄清神经组织,一切迎刃而解。这种看法表面上将人的意识内容简单化了,因为当我们产生一种复杂的心理体验时,构成"确凿事实"(如果存在"确凿事实")的是思绪、形象、情感之类,而不是神经状态,根据观察,后者不过是在前者基础上随时进行的推断。研究神经活动的神经学也许是生理学的重要分支,神经学家随时研究与精神现象相伴而生的神经现象也无可厚非,神经学也许可以和心理学一样精确地对事件作出描述,甚至描述得更加确定,因为它的资料来自客观的神经学实验数据。但是,大家可能认为,心理学家对于经过神经学描述真正清晰起来的意识领域之枯燥与无聊历来都最清楚——如果这两门学科竞争激烈,这种认识就不免含讥带诮——心理学家也清楚地知道,允许自己从事这种研究是多么愚蠢。神经"心理学"大行其道,不过是对物理和数学科学崇高声望表示的一种暧昧的敬意,如果神经学获得成功,心理学家也就成为正常的科学家了。此语迹近毁谤,我将内心的不安笔之于此,但是,理查兹对科学及其研究方法确实表现出了一种近乎盲目的推崇。

理查兹对于自己神经学推论的虚构性有自知之明,他在多个场合直接或间接地表示过,真正的神经活动"目前尚隐藏在神经学的丛林之中",但有朝一日或许这些丛林会被勘察、测绘和占有,对此他不愿放弃那闪烁的希望。他了解丛林,所以他深入丛林或许并无危险,

只是它们让他费了太多的心思。每当他为了想象中的神经组织活动而放弃在意识层面上来阐释诗歌体验时，他都是在逃避批评家的责任。但本节最后要说明的是，他已经金盆洗手。在他 1926 年出版的扛鼎之作《文学批评原理》中，他频频援引神经学的假说，而在 1936 年发表的《修辞哲学》中，他写道：

> 我只想说，我认为任何将思维视同肌肉运动的（行为主义）论调都是对倡导这一观点的观察至上主义的否定，虽勇气可嘉却注定无果而终。在我看来，将思维等同于神经系统活动的假说可以接受，却又大而无当，难以运用。（他没有说这个假说同样也与观察至上主义相抵牾。）也许我们应该把这一假说暂搁一边，等我们对思维和神经活动有了更多的了解之后再说，也许到那时这个假说真发展成了一种有用的东西。目前，最易于着手研究的仍然是思维，其易于研究主要是因为语言。我们人人都能觉察到自己在想到狗和想到猫时大脑里的不同，但神经学家却根本做不到。

三

让我们回过头来再看我们所谓的美学，它是一种普通心理学意义上的心理或精神经验的描述——如果我能将这种描述从文本中剥离出来的话。

理查兹将经验中的认知从属于情感，又将情感从属于意动。早在《文学批评原理》中，他就明确表示，他将按这样的次序去玩另一套术语，他喜欢用“原因”、“特性”和“后果”，而不喜欢与其相对应的“认知”、“情感”和“意动”。当你把某一事物看成另一事物的起因时，你就不能再对前者本身过多留恋。对理查兹来说，对于诗歌中认识到的客体——不论是真实的还是虚幻的——最好只看成一种刺

激,它先激发一组情感,继而形成一些态度。

美学对情感的强调由来有之,不过,以如此鲜明的专业术语对此进行论述令人耳目一新。钟情于心理学的人总喜欢把情感问题引入美学理论,而在英语中,不懂心理学的美学家也一直乐此不疲,在我看来大约已有两个世纪了,其间,在人们普遍关注心理、高谈浪漫主义的大环境中,他们大谈艺术如何唤起和传达激情。① 对此,那些热爱诗歌却缺乏美学知识,又讷于言辞的人趋之若鹜。我想,大家都会同意,在我们对某个经验的自觉感受中,认知、情感和意动三者间的权重关系存在着很大差别。圣·保罗②仅用"我燃烧"这样简单的意象表现对性念想的体验,那也正常,因为他的情感状态(意动状态或态度则不行)似乎与其认知原因不成比例,后者包含的足以激发欲望的因子极其微弱,但那无关紧要。被美学家一致加以口诛笔伐的顽固流弊或许是,人们普遍认为艺术直接而非间接地处理情感。艺术对情感的处理总要经过人为的建构,就如同隔着一层纱罩;或者通过精心设置一个心理"距离";或者按照"在宁静中回忆起来的情感"这样严格的套路。我认为,他们坚持这种区别的原因在于,艺术主冷而不主热,不论现实生活如何,艺术对于世间万物的重构之中,激情不会凌驾于认知之上;艺术是一种具有高度思想性或认知性的活动,说艺术如何有效地表现某种情感,根本就是张冠李戴。至于有人说艺术发乎情,此话没错,但是,艺术的立意所在,在于寻求适当的物体使感觉和激情客体化,从而将其忘却。

理查兹对美学理论中的这节内容烂熟于心,这一理论肇端于康德,康德以降已历经几个类似的版本。对态度或者认知刺激引发后果的关注,部分地分散了理查兹对情感的关注,结果是他回避了认知

---

① "浪漫主义"这一不严密的术语有许多不够全面的定义,其中之一是:浪漫主义是一种有意识地致力于情感表达的文学创作。

② 圣·保罗(St. Paul,前4—后64),耶稣同时代人,基督教作家、思想家,基督教重要先驱之一。——译注

分析，这种回避令人遗憾，据我看来，也是不自觉的。他使用的语言很现代，几乎是很时髦，但闲淡空洞。他讨论一首诗特有的情感，而不谈这首诗中所包含的特定认知客体。在《文学批评原理》的“附录二”中，理查兹对《荒原》进行了评论，他简要地反驳了那些指责这首诗晦涩难懂的读者所感到的“困惑”，但我认为，如果说他消除了这种困惑，那他靠的只是一种智性的解释，当他似乎用情感语汇来代替认知术语时，不过是变晦涩为神秘而已。让我来引用三段文字：

> 困惑源出多端。最令人生畏的是使这首诗环环相扣、连缀成篇的脉络并不显豁，有些地方则完全缺乏脉络。一位有心的读者在反复阅读《小老头》、《序曲》或《荒原》之后也许能指出这样一个脉络，而另一个读者或许绞尽脑汁仍然一头雾水，但是他们都是白费力气，因为各个环节凭借其情感效果的和谐、对照以及相互作用而浑然一体，而不是依靠某个必须经过分析才能加以推详的理性设计布局。诗的价值在于这种相互作用的情感效果在理想读者心里激起的整体反应，唯一需要理性思考的地方在于判别各个不同环节。我们当然可以像对任何经验那样对这首诗作出“理性”解释，但是如此一来，我们就是在将不属于这首诗的东西加诸其上。这种逻辑布局至多是一个脚手架，诗歌一构筑好就被拆除。然而，我们已在神经系统中植入了对思想连贯性如此强烈的渴求，以至于哪怕是在诗歌中我们也对这种连贯性难以割舍。

我不明白的是，这种智性的兴趣如果不是天然地存在于我们的神经系统中，我们又如何能将它植入其中。我怀疑，情感状态之存亡完全取决于客观认知。但理查兹反对将用认知解释情感，这里还是先来看看理查兹是如何讨论情感状态的，这种讨论既有趣，也非常重要。请看这一小段文字：

> 大凡读诗,其关键在于一首诗是否值得我们为它而花工夫。阅读《荒原》要花的工夫非同小可。我们需要阅读韦斯顿小姐的《从仪式到传奇》及其准备去除掉的“星号”余料——它们与艾略特先生的诗毫不相干;我们还要研究《炼狱篇》的第二十六章——其结尾与艾略特先生的整部诗作有着不容忽视的关联,它清楚地揭示了他何以执著地关注性,正如宗教问题困扰着上一代人那样,性是我们这代人面对的最大问题;我们也要了解为什么忒瑞西阿斯在诗中占据着中心位置——艾略特先生就此所写的注释形式诡秘,略显烦琐。这样的安排可以突出强调:这首诗通篇所涉不过是性这一现实问题的诸多方面,这种暗示也许既非不可或缺,也并不十分成功。

我让读者自己去判断,上文分析的是情感还是触发情感的事物,我只想指出,理查兹声称这首诗“关注”的是某一“现实问题”的“诸多方面”。在下文中理查兹似乎又回到自己的观点上来了:

> 如果要用三个词来标注艾略特先生独树一帜的手法,不妨把他的诗作称为“思想的音乐”,这些思想形形色色,或抽象或具体,或具有普遍性或具有特殊性,如同音乐家的乐句一样,经过刻意编排,它们不一定向我们传达什么道理,但它们在我们内心造成的种种效果会融合成一种统一而连贯的感觉和态度,使意志获得一种奇特的解放。

但是我认为,除非我们有足够的智力去察觉音乐中的连贯思想,否则,我们永远也不知道音乐是否在我们内心产生了一种统一而连贯的感觉和态度。音乐欣赏并不存在两种学校,一个教我们感觉和态度,另一个或许专门雇佣知识势利鬼,教我们理解。音乐只有一种学堂,其方法是通过对客观存在的“和声”、“对位”等声音结构本身的

分析来研究音乐创作，根本无须讨论情感。

情感可以强烈而刻骨铭心，也可能壮阔而荡气回肠，但这些都是比喻，就用来准确区分不同的情感而言几乎毫无价值。任何一种情感的具体特性根本无法用纯情感语言来描述，这大概是因为我们心目中某一情感的独特个性其实属于引起我们情感的物体。举例来说，世上很难说有个什么一般性的恐惧，或标准意义上的恐惧，而只有面对某种特定对象或情境时的恐惧，比如面对父亲、手持机关枪的人，或者世界末日，这一点显而易见。然而，我却看到很多诸如前面所讨论的理查兹这样的批评家，他们一面认为诗歌的认知客体隐晦难解，一面却声称在诗歌中发现了昭昭可见的情感。我倒认为，一般情况下，除非有一个事物为情感提供发生的机缘，否则便没有情感可言；批评家如果找不到这样的一个客体，他所谓发现了情感就纯属杜撰；如果他试图向我们形容这种情感，他会发现，自己说的仍然是与某一特定客体相应的一种情感，因此，很快就不知不觉开始对他本打算缄口不谈的客体本身加以描述。在我看来，前文所引理查兹对艾略特诗歌的评论正是如此。我曾经与一个优秀的学生就批评问题进行过友好辩论，他坚持认为，诗歌中存在着情感性的价值内核，逻辑对它们鞭长莫及，或者按照他喜爱的说法，它们是“元逻辑”的。在我的敦促之下，他写了篇论文，文中选用了一首诗来说明读者在作品中常常能捕捉到一种情感，而这种情感在诗中并没有得到充分的逻辑表达。然而，在我看来，读者每次认识到的不过是恰好与文本客观建立起来的某个情境相适应的情感，尽管这情境可能非常特别，寥寥数言难以勾勒。情感本身固然仍是神秘莫测的，难以准确表述，诗人也并未费力去形容它，但情感并非没有通过客体得到表达。由此，我再次得出结论，情感是认知客体的对应物，而假想出来的自在纯粹的情感却几乎无从领会。在这一点上，他们很像痛苦和快乐——那些曾经引发过多少笔墨官司的端由。自在自为的情感纯属虚构，严肃的批评理论不可据以为凭。

四

不过,理查兹重视态度,或者说,他重视经过组织的意志冲动,这些冲动较之只能证明其特性的情感而言,更是认知客体直接产生的结果。他对态度进行了细致入微的、几乎是直至神经末梢的研究,他将态度构成要素的活动视为人类的终极经验。心理的健康取决于它能否将其形形色色的冲动组织成态度,并对它们的运作进行有效协调,以争取最大活力和各要素间的最少冲突,像杰瑞米·边沁所想象的原子社会一样。我们需要诗歌来与科学互补,因为诗歌能使情感、并通过情感使态度得到日常的宣泄;科学企图压制情感和态度,以便不受干扰地描绘客观世界。科学在我们进行外在或者粗线条的实践生活中有用,而诗歌却直接满足我们这个有机体的细腻需求。理查兹在《文学批评原理》第十五章中对诗歌的这一功能作了描述:

> 纷繁相异的冲动相互协调的结果常常是,什么公开的行动也不发生,这里有一种危险,人们会以为协调之后真的什么行动也不发生,或者,他们会觉得这样一种情形存在某种不完整或不完善的因素。其实,对于发育健全的人而言,想象行为和尚未发生实际肌肉运动的初步行为比公开行为更加重要。一个聪明或有修养的人与一个愚蠢或粗俗的人之间的根本区别在于,他们在多大的程度上能用初步或想象行为代替公开的行动。聪明人能够“看得出事物如何发展”,而一个不太聪明的人则必须“试了才清楚”,艺术作品唤起的反应与此相似。大多数情况下,能否“理解”艺术作品,其中的差别在于:一种人能够作出应有的想象或初期反应,并在此阶段对这些反应进行相互调节;另一种人不能作出这种反应并对其进行调节,他们不动则已,一动就是公开的、全方位的反应。将其与数学家的情况进行类比,虽然涉及

的活动不同，倒也不算谬以千里。数学家在纸上作的记号不及学童的一半，这并不表明他思维不活跃；他的思维活动发生在较早的阶段，此时，他的反应是单纯想象的或初期的反应。同样，与有时在新手身上看到的明显的激动相比，经验丰富的诗歌读者或音乐会常客不作任何公开的举动或情感的表示，但这并不表示他缺乏内心活动。在很多情况下，艺术作品所要求于人的是一种只能在想象或初期阶段获得的反应。现实的考虑往往使这些反应无法得到公开表示，一般说来，对此丝毫不必引以为憾，因为在本质上这些反应通常是用来解决问题的，它们调节情感，而不研究理论，获得这些反应的最佳时机通常是在那些必须加以调和的冲动尚处于初期或想象阶段的时候，而此时，情况尚未因伴随公开反应而出现的种种无关的偶发事件而更加复杂。

我把这些想象或初期活动、或者说行动趋向称为态度。当我们意识到一种情境可能引发多少互不相同的行动趋向、它们之间又发生着多么广泛的冲突、压抑和相互作用——凡此种种无不丰富着我们的经验——时，我们就知道为什么对态度的分类和分析至今尚不很充分了。在复杂的调节过程当中，会出现数以千计的行动趋向，但它们并不真正发生，能够证明其存在的证据必然是间接性的。事实上，可以进行直接而明确分析的只限于那些简单的具有某种可觉察行为的态度，行为的存在为了解态度提供了线索，即便在这里，也只有一部分的反应可供研究。

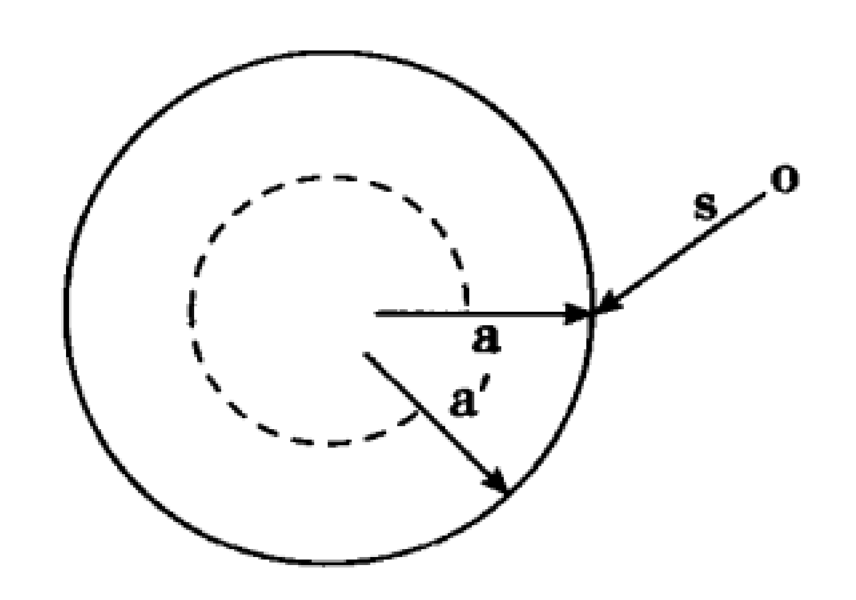
在我看来，这段描述虽然言之凿凿，却多半属于假设性的臆断。我的观点是，诗歌体验中所包含的“纷繁相异的冲动”，唯有在文字提供的认知范围存在大量细节时才能辨认。有人说，诗歌和科学并不同样压制由细微态度表达出来的公开行动，但它们之间的区别并不在此，关键在于科学不允许态度有任何行动，而诗歌却要通过挑逗把

态度(或者说鼓励它们)变成初期行动。我认为,诗歌之所以具有态度和情感价值,原因就在于诗歌通过与其主旨一样趣味盎然的细节展开认知话语,这样的理解不仅容易得多,也完全合理。另一方面,科学中的文字对于表现主旨的作用是纯功能性的,没有诸如能激起细腻情感和态度那样的特别个性。换句话说,诗歌的肌质完全由个性细胞构成,每一个新的细节都能唤起情感和态度。在对诗歌进行认知分析时,我们会兼顾所有相关的情感和态度,即所有能在诗文中找到根据或由头的情感和态度。我们把情感和态度确立为独立实体,会出现令人眼花缭乱的可能性,但在这种分析中,我们不会急切地去对它们进行探询,我们也无须在"客观的"和"主观的"考虑之间首鼠两端,那样的来回跳跃令人难堪,尤其无益于分析的客观。

在那样的分析中,我们健康、自然地关注外部事物,所以也不用担心自己心理是否"健康"。艾略特先生在满怀敬意地提及理查兹先生的研究时,心中却不无这样的忧虑,他拒绝讨论理查兹先生的研究,因为他觉得心理学家生来关注"病态的"东西,在他的挑剔当中颇有些我们在读到亨利·詹姆斯对黛茜·米勒母亲的肝脏所作描述时体会到的那种感觉。"我有肝病",米勒太太告诉欧洲的那些贵妇绅士们,她接着说自己是多么想念远在故乡施奈克特迪的美国医生戴维斯,"为了治好我的病,他毫无保留","哦,不过最好的医生当然不一样!"米勒太太的肝病是她罗曼蒂克的幻想,就好像理查兹先生心目中的态度,而她念念不忘的戴维斯医生,就像是理查兹心目中的诗人,他孜孜不倦地为那些神秘的器官寻找适当的"刺激"。

五

诗歌对于引发某种态度有何直接的价值?对此,理查兹有他独特的见解。我自画了一个图表作个说明。



圆圈代表个体的精神(及肉体)世界与客观世界之间的界线,箭头 a 代表一种态度,或者说有组织的意志冲动,它箭头向外,似乎要突破外缘,侵入并利用外部世界(我只标出一种态度,这就大大简化了理查兹的意识图谱,事实上存在着"上千种"彼此错综交缠并全部进入诗歌体验的态度。但这没有原则上的影响)。它异常灵活,几乎自由地悬在空中,随时能变化其外形和位置,这些变化构成了其活力与生命之所在,但是圆圈内外的事件都能刺激它,使它发生变化;理查兹有时说,圆圈内部的事件对于态度的发展变化比外部事件更重要。我们也许会想,一种态度要获得完满的体验,根本无须任何外部事物(诗歌或绘画);在理查兹看来,态度的确可能在与外界无涉时获得最大的满足。举例来说,人体内的胃肠常规功能在某个特定的时刻处于如此完美的状况之中,使你清楚地感觉到剧烈的体内运动,这些感觉激发并满足了各种态度。但是,理查兹依照惯例不认为这是一种审美的体验——虽然这种体验几近审美——而只把那种受外部影响激发的体验视为审美体验。

s 表示刺激,即我们对所接触的物体的认知。我们现在知道为什么理查兹总喜欢将它称作"刺激"或"原因",而不是"认知"或"形象"了。一个活动与引发这一活动的刺激不是一回事,效果与造成效果的原因也不是一回事。服用肝病药丸可能被视为一种刺激,但这一行为与胆汁的分泌不同;清洁发动机的火花塞虽然是一种原因,但它与作为结果的汽车快速行驶全然不同。在某种意义上,认知通过形象反映或"表征"外部世界,形象或表征不论与情、意因素如何交织

纠缠,都有可能始终贯穿于有意识的经验之中。的确,在我看来——如果我不曾拜读过理查兹的大作——情、意因素似乎始终附丽于这一形象或表征,否则可能就不复存在。然而,理查兹是个反智性主义美学家,在他看来,情感和态度最有代表性的活动不在其认知视野之内。情感和态度的活动又很细微,多半难以察觉。我认为它们存在于深层心理之中。

认知仅仅是刺激它们的诱因。图表表明,它们一旦产生便独立于认知,因为认知源于外部世界的某个物体,它好像在外部世界与主观世界的交界处遭到拦截,我们假定它在那里停留的时间足以将刺激传递给主观世界,而接受了刺激的态度旋即开始活动起来,在圆圈之内四处游走,直至最后来到 a′ 位置,并在那里摆好架势准备迎接来自另一客体的刺激。可是我们对于态度在圆圈之内的运动规律仍然一无所知。

有很多材料可以支持对理查兹的这一解读。在第十七章中,他在讨论诗歌韵律的问题时写道:

> ……我们切不可认为韵律内在于文字本身或击鼓声中,它不存在于刺激中,而存在于我们的反应中。韵律在构成节奏的形形色色的预期之外增加一个确定的时间结构;它所以能产生效果,并不是由于我们感知到某个外在事物的结构定式,而是由于我们自己变得定式化了。我们内心的期待如潮水般随着韵律的每个节拍起落回旋,发出分外旷远的回响共鸣。我们若问"为什么时间结构竟使我们如此激动不已",而认识不到那结构原就是人体的一种回环往复的巨大激情,一股从心灵的所有渠道奔涌的激情,那么,我们永远也不能理解韵律。

也许生理学家能够在处于持续的系统性激情状态的神经组织中发现新的化学机制。或许韵律会引发一种特别的生理现象,后者反映到

意识之中继而融入诗歌的整体效果,并在很大程度上改变这一效果,尤其是当主体在体验口头吟诵的原始诗歌时。可是,如果我自己的诗歌体验还算可靠的话,这种生理现象也许并不会在普通的诗歌体验中发生。我认为,在这类体验中,韵律的效果似乎是一种汇入了整体认知效果的普通客观或者认知效果,汇入之后,它仍然相当明显,但看不出有任何特别的生理表现。①

另一段话乍看上去似乎多少与刚才引用的这一段相抵牾,它讨论的范围不仅包括诗歌的格律,还包括音乐中的时间分布,以及绘画中的色彩搭配,这些都是艺术创作中的"形式"因素,它们赋予这几门艺术以普遍的价值。第192页这样写道:

> 在艰难的交流中,艺术家必须找到某种手段,可以对交流接受者的部分体验加以控制,使他想象力的发挥受到这部分体验的制约,而不是听任它随意地重复,每个个体所体验的偶然因素自然不同。所以,每门艺术若想安身立命,都必须找到一种整齐划一的冲动类型作为基础,再由它确定框架,让其余的反应都在这个框架内发展演变。在我们经历的所有冲动里,这些都是最整齐、与其刺激具有最接近于一对一的对应关系的冲动。

进入所有接受者意识的是一模一样的步格,它是一种技术或者说数学成分,与深受阐释行为左右的文字意义相比,它似乎没有为接受上的分歧留下多少余地。我一度以为理查兹的话正是此意,但是现在我不这么看。整齐划一的是人们对格律刺激作出的反应,而不是对格律的理解。这段话与上一段其实并不冲突,但是,他没有告诉我们

① 韵律是诗文中的一个突出要素,在散文中则告阙如。我认为,对于已窥堂奥的读者,它应似一个必然要求,在字句的推敲中,它所起的决定作用足以影响逻辑话语。但是由于逻辑仍然存在,于是在同样的文字中同时存在一个语音文本和一个语义或逻辑文本。这是个纯粹的客观现象,发人思考。

他如何能肯定大家的反应是整齐划一的。

理查兹反对我们将复杂的态度结构与物体的复杂结构相混淆。第248页这样写道：

> （众态度所达到的）这种均衡因其大力包容而非极力排斥得以保持稳定……这种均衡是所有最珍贵艺术体验的共同特征。一块地毯，一只罐子，或是一个姿势，都和帕特农神庙一样能给人这种均衡感，它可以通过一首奏鸣曲，也可以通过一个警句而同样清楚地显示出来。我们切不可通过客体的几组对立特性来分析它的起因，一般而言，此类分析无法成功。均衡不在于给予刺激的客体的结构，而存在于人的反应之中。

照此一说，分析诗歌客体的批评工作徒劳无益，诗人呕心沥血使诗歌成形也一定是白费力气了。没人需要如此形态的诗歌，至于诗歌究竟应呈现何种形态，我们无从知晓，我本人连对诗歌中的刺激究竟源出何处的问题都懵懂无知。然而，理查兹确信，诗歌中存在某种东西，这种东西于态度有着直接的价值，可以为我所用，并使态度得到满足。

我必须再次提醒读者，理查兹向我们灌输的这一切也许纯属子虚乌有。

六

我的描述也许使这些子虚乌有的东西变得越来越乏味，但是在他的批评论述中有一大块内容我不能不提，他在自己的论著中反复论及这些内容。这部分内容讨论的问题是，现代科学已经使得诗歌表述的某些宗教或哲学观点废然无效，而且事实上我们也不再相信这些观点，我们为什么还会从这些诗歌中获得诗意的满足呢？我们

到底接不接受那些观点？或许事实上我们根本没有接受那些观点，也根本无须接受那些观点？我们需要一个关于“诗歌”和“信仰”的理论。

如果诗歌并不致力于通过逻辑句法表达客观真理，也就是说，如果诗歌对于诗歌体验的真正价值在于它作为一种刺激，或者在笨手笨脚的搅和中提供刺激，或者说提供可为态度吸收利用的养分，我们知道，接不接受那些观点就无关紧要。

在这个问题上，理查兹一开始就以他一贯的做法放弃了他认为科学断然不能放弃的客观指称的必要性，原因在于（第268页）：

> 重要的是由指称引发的一系列态度应该有其自身情感上的相互联系，这一点往往并不取决于引发态度的指称之间存在的逻辑关系。不重要、批评家也不必为之困扰的是：
>
> > 诗歌中常常包含一些观点，只有笨伯才会想到花力气去查对。
>
> 既然诗歌的全部体验在于态度，
>
> > 出于感情目的而作的某种表述所引发的情感和态度无须被指向这一表述所指称的任何对象。
>
> 有鉴于此，
>
> > 多数对于诗歌的文字分析都不得要领；

因为一般的文字分析都以挖掘文字含义为要务，目的是探求指称和真理，或者弄明白指称如何被合乎逻辑地组织到一起。诗歌体验如果需要什么信仰，它要求的是一种“无对象”信仰——虽然对于这一

如此自相矛盾的说法我们都感到很难接受。我认为这其中的关键是,诗歌中必须有足够的客体、足够的属类或指称性陈述,以便蒙骗我们的认知,认知抓住那一点客体对象,将其传给态度,后者则按照自身神秘莫测的规律开始对其作出反应。第276页写道:

> 所有诗歌中都有一个隐而不露的条件从句:假如事情如此这般,那么……于是就有了反应。换句话说,当信仰出现任何问题时,诗歌中丰富细腻、合情合理的反应完全取决于上述条件的不陈述,因为任何的陈述必然导致极大的压抑,这些压抑可能会摧毁诗歌体验的整体感或"完整性"。条件的陈述几乎总是不必要的;如果我们仔细观察,就会发现最伟大的诗人在诗歌创作中(在批评中经常例外)总是不明确说明。

所有这些关于态度的内部活动的构想如此精妙细致,行文至此,我想把自己一直尽量保持的连续性放一放,转而向大家揭示一个大不在意自相矛盾而更加健康的理查兹。理查兹的观点有时非常普通,即便是在《文学批评原理》一书中,他也认为,为了保持自身的完整,或者至少为了维护心理的健康,态度的确与它们所指向的客体存在密切相关,换句话说,他此时相信生物学上很普通的"适应现实"的观点,这种观点在他论"诗歌的低劣品质"这一华章中表达得最为明显。他分析了已故诗人爱拉·惠勒·威尔科克斯的一首十四行诗,我全诗照引如下,既为保持完整,也为读者之娱:

> 酷热的仲夏之后火辣辣的一切
> 俱已燃为灰烬并在自身剧烈的
> 火焰之中熄灭,
> 温暖和煦的小阳春日随后而来
> 渐入平和宁静的佳境,可是迷雾令人伤感。

同样爱情引导我们，直到他疲倦了
自身的剧痛、折磨和渴望，
睁大双眼的友谊随后而来：带着静静的凝视
他示意我们步其后尘，穿越
清凉苍翠山谷我们无忧无虑徜徉。
莫非是弥漫于空气中的秋霜的侵袭？
我们何以摆脱不了失落感？
我们并不希望痛苦重来，或酷暑重来；
不过，不过，这些日子终是美中不足。①

不论是对这首十四行诗的细节，还是对它的真实性或指称性，理查兹都分析得很精辟。诗人歌颂爱情演变为友谊的过程，这一过程令我们感到相当乏味，但她却借夏去秋来这一美丽的比喻来安慰我们。她表面上取得的成功，或者更准确地说，她在众多的读者那里取得的全部成功，都来自于她对我们围绕夏天和秋天所形成的愚蠢老套的或者说"文学性"的态度的利用。理查兹直取要害，对老套态度进行了批判分析，认为它们对于事实来说犹如隔靴搔痒。第 202 页上这样写道：

这些老套态度的性质和来源很值得探究，它们主要由暗示作用而产生。十岁以下的正常儿童大概没有受到这些态度的侵害，至少在他们身上它们还未固定下来或者被确定为优先。然而，随着一般思维的发展，自由而直接的经验嬉戏被一种笨拙而粗糙的刻意态度所取代，所谓的"观念"因之产生。"观念"这一名称似乎暗示它大体上是一种智性之事，可一个男孩关于友谊、夏天或祖国的"观念"却并非如此（言下之意即这方面的观念理

① 引自《文学批评原理》，杨自伍译，南昌：百花洲文艺出版社，1992，第 180—181 页。——译注

应属智性之事)。一个男孩的"观念"更是一种态度,或者说一系列态度,一系列根据一定的方式而非其他方式行动的趋向。此时的思考若不经过长久的努力,往往使我们深陷于这种态度,使我们脱离经验,而使态度僵化起来。任何态度的演变都经过一些相对较为稳定的阶段和歇脚点。当我们沉溺其中时,它们变得越来越难以逾越,难怪多数人终其一生停留在各种各样的中途歇脚点裹足不前。

大体而论,这些情感调节阶段或水平之所以被固定下来,似乎并非因为它们和环境相适应,肯定不是因为它们和当前的情境相切合,而更多的是由于社会的暗示和偶然事件,使我们与真实经验脱离开来,而真实经验本是推动我们不断向前的唯一力量。目前,低劣的文学、低劣的艺术、电影等影响巨大,它们把人们对于多数事物的不成熟、实际上也不适合的态度凝固了起来。就连具备哪些特点才称得上俊男美女这种似乎自然而纯属个人趣味的事,在很大程度上都由杂志封面和电影明星来决定。人们常说,艺术对社会的影响终究微乎其微,这种观点只能说明人们太不注意低劣艺术的后果了。

这些人为确定的态度所造成的损失是明显的。受它们的影响,普通成年人对于生活中各种情况的适应能力变得不是比儿童更好,而是更差;即便在最重大的情况面前,他都不能正视事实,不管他做什么,他只能面对虚构之物,那些由他自己的老套反应投射出来的空中楼阁。

此处对态度功效的批评显然立足于可理解的价值:它们不实际反映外部世界,发挥不了应有的用途。在此,理查兹并没有说那些态度未能最大限度地满足它们自身更细腻的需要。

回过头再看后面的几章,此时,理查兹又回到了他一贯的立场上来,他以他一贯的方式讨论了诗歌陈述的真实性问题。理查兹几次

界定过、并在他的一本小书《科学与诗歌》(我此处不作引证)中深入研究过神经紧张这一现代人特有的困境。他在《文学批评原理》第280页的解说中指出了引起现代人神经紧张的起因在于:

> 对于宇宙的传统解释的崩溃,以及由单纯依靠科学信念指点心灵的虚妄努力造成的压力。

前科学时代虔诚的天主教徒所怀有的那些老的宇宙观,激发着态度作出最细腻的反应,而取而代之的科学信念则不然。区别在于(第267页):

> 一个陈述可以用于指称,不管这种指称真实与否,这就是语言的"科学"用途;但一个陈述也可以通过指称获得情感和态度效果,这就是语言的"情感"用途。这种区别一旦为我们所把握就很简单。我们使用文字,要么进行指称,要么引发态度和情感。

他很快又说:

> 对于科学语言来说,指称对象一变化,那就是失败——目标没有实现;而在情感语言当中,只要取得了预期的态度效果,指称对象发生再大的变化都无关紧要。

这一陈述貌似简单,但我看不出它有什么科学根据,因为我不明白它究竟在"指称"什么。换句话说,确定无疑的胡言乱语或不实之词能产生重要的情感和态度吗?对此我表示深刻的怀疑。而在这个问题上,理查兹没有提供任何材料加以论证。

七

作为批评家,理查兹一贯的方法来自心理学。据我看来,如果我们观察过心理学拥有的或者自称拥有的特殊武器,那么他在批评方面最为人推重和揄扬的贡献大体上不难想见。他将诗歌体验中的情感和意动阶段从认知中分离出来,认为它们具有独立活动的能力,我还想说的是,这种活动纯属推想。

我很清楚,我这样笼统地反对理查兹,在他的信徒,或许还有其他的心理学家听来,一定苍白无力。对于细微的情感态度我一无所知,对于大的情感态度我也所知甚少,对于上述二者如何获得满足,我同样愚顽不敏。理查兹没有为那些羞于发问的思想者明确指出它们的特征。我甚至不知道态度在诗歌中所需要的刺激由什么构成,至于态度是否真的取决于对客体指称或认知的某种有效性,我也是一片茫然。

倘若理查兹确实认为有效的指称不可或缺,态度也并不完全脱离其原初的认知,那他并不像我原本想象的那么激进。果然如此的话,他所谓的态度应肇基于谎言而非虚构,而我看不出他如何逃避这种浪漫主义观点的弊病。在《浪漫主义的追求》一书中,费尔柴尔德教授虽然未必有意为之作辩,但对它有十分清晰的描述:

> 面对不断增加的事实障碍,浪漫主义试图建立、保持对于宇宙人生的一种幻想,并为之辩护,这一幻想源于一种对熟悉与陌生、已知与未知、现实与理想、有限与无限、物质与精神、自然与超自然的想象融合。

按照这一理论,诗歌是一种有意规避现实的病态的自我放纵,或至多是面对兢兢业业的科学发现所作的一种勇敢而幼稚的抵抗,它是苦

苦撑持的最后一线希望，而理查兹本人并不抱有这样的希望。

但在对理查兹提出我的反对意见之后，我有责任简略地谈谈自己内心的希望。

应该说，老的科学（那里有妖魔、神仙和托勒密体系中的星辰日月）是诗性科学，可以为诗歌所用，而现代科学（现代科学探讨的对象包括质量、力和多元空间）是纯粹的科学，与诗歌无关。在纯科学话语中，语汇完全是功能性的，细节、语汇都没有自身的内容，其意义反过来由各自在文中的逻辑作用确定和制约，词语必须遵循一定之规，而不是肆意妄为。通过使用这种技术手段对词语的意义进行限制，科学使自己免于随意地游弋。科学把一切都寄托于话语的整体成败。

诗歌的惯用手法之一是不断提供令人激动的细节，理查兹以及对他影响至深的文学权威柯勒律治都对此进行过论述。诗歌话语并不否认整体的逻辑结构，但是，它遣词造句常常不合逻辑，因而时时旁逸斜出。诗歌的词语往往指称具体的物体和情境，而不局限于话语的抽象功能意义，结果造成了意趣的散落，坦率说，我认为这正是艺术家的意图所在。细节的利用，不论它在话语中是否合适，都必须精心安排，以服务于意趣的散落。

不过，我讨论意趣的这种散落，并不希望让人觉得我想说的是，诗歌像理查兹先生那样只关心一系列小的意趣，而这些意趣在科学时代没有机会得到满足却渴求得到满足。说意趣的散落恰恰证明了我们努力去认识的世界复杂多样，同样毫不费力。不论今夕往时，现实世界从来都不像科学描画的那样一目了然，其物质构件的确具体而微，难以驾驭，正是在这一方面，诗歌刻画的世界与科学描绘的那种柔顺驯服的世界大异其趣。

至于那些早被淘汰但诗人们仍津津乐道的信仰，为之声辩的重责我在此力不能任，否则我倒希望说明，优秀的诗人并不像一味浪漫的诗人那样，重复他们希望相信但又无法再相信的一切。相反，优秀

的诗人认为,科学家用以把握世界的技术结构既然未能关照现实物体的局部细节,也就不可能周纳一切。他们会试用更为平常、粗朴、较宽松的结构,以便更好地把握世间万物的民主自由状态,也包括妖魔神仙和星辰日月,只要它们不因在具体的历史时期受到明确谴责而出现战略上的"出局"。这些诗人无意否认科学家提出的结构,但同时也不会承认它们在更"现实主义的"诗歌认知层面上的有效性。

我要趁着读者此时的心态来打一个"时事"比方。一首诗如同一个民主国家,它不希望全盘低效无能,也不希望在管理上完全失控,它希望通过宪法的审慎详明约束自己不要走向高度专制。它希望公民保持个性,享有天然的趣味。而科学话语却是一个集权国家,其成员不是被视作公民,也没有什么不可剥夺的自主活动权利,他们仅是国家按照需要而界定的功能,为了国家的高效运作服务。

关于有责任感的诗人就说这么多。有责任感的批评家应该都是思想家,他们会觉得,那种把科学话语看成涵盖人类全部认知的习惯是最具蒙蔽性的幻觉。

八

1927 年,理查兹的重要著作《实用批评》出版了。我认为不久历史学家们就会将此书列为对我们这个时代的思想有着重大影响的文献之一,限制其影响力的主要原因在于,它的内容局限于文学批评领域,不过,这种限制并不像它表面上那样大,因为从某种意义上说,文学原是一种对于生活的批评,对此,我们不会有异议。

在这部著作中,理查兹选取并着力讨论了十一首诗歌的"意义"或"思想"。为了使研究得以进行,他采用了剑桥一个大型文学讲习班学员自愿呈交的"读书报告",这些小文章记录了作者们对这些诗歌意义的"理解"与批评。这些作者多数是攻读英国文学硕士学位的优等生,然而从这些"读书报告"来看,他们在理解与批评两方面的表

现都不容乐观,这些本该训练有素的学员严重缺乏阅读诗歌的能力。理查兹对学员们解读诗歌意义的能力提出了批评,从中,他让人见到了他作为一个读者的精细品格。较之他的理论要求,他对客观诗所给予的关注要细致得多,我个人以为,他对诗歌评论最无可辩驳的贡献在于形成了理想的或者说具有代表性的阅读方法,并促使其他学者以同样的方式解读诗歌。相比之下,他的评论的价值要大打折扣,虽然这些评论在新批评崛起的过程中起到了非常突出的鼓动作用,但这种作用常常因为一些在我看来是他犯下的讹误而减色不少。

一个专业的心理学家在某个阶段都可能作出理查兹对精读法所作的那番贡献。一个心理学家如果具有与普通人相同的感受力和诗歌阅读的"条件准备",那么,他对诗歌的解读一定比别人强,因为职业关系,他没有心理障碍,也不受学术上陈腔老调的束缚,他在专业上善于内省,或者说,他善于引导别人报告他们的体验,也善于报告自己的经验。

然而,这本书涉及阅读,也同样涉及批评理论,事实上,二者往往难分彼此。这本书中所陈述的观点和我们前面看到的是否一脉相承呢?

就观点而言,此书多了一些冷静,正如在文风方面少了些警言妙句,而思想水平总的说来更加成熟,而不那样令人激奋。理查兹先生变得更温和、更低调,部分地失去了英国人特有的风味。

现在的理查兹认为,批评家在讨论诗歌时必须分清四种不同的"意义":意义(或思想,或本来意义上的"意义")、情感、语气和意图。后两个术语我们首次注意到,前两个我们虽然见过,但那是在不完全相同的语境之中。

态度几乎从理查兹的批评语汇中完全销声匿迹,它们和情感合而为一,而情感成了全部诗歌情—意内容的总称。我本人更喜欢这个新术语,不过,我希望它能得到更加清晰的界定。现在,似乎只要激发出恰当的情感,态度的问题不用我们操心。确立了正确的认知,

情感是否也自然而然地不用操心呢？对于这个问题,理查兹的回答不大清楚,但我想,他总体上会说“不是”。在他眼里,认知是有待人们去研究的对象,而四个并列的研究范畴中的一条,同时也是第一条,讲的正是认知,好意的批评家可以拿来就用。虽然他如今不像以往说得那样多,但他也不时地指出:认知为了唤起情感而存在,情感是诗歌特有的价值,这一点他从不忘记。如今,我们很少看到他讨论作为刺激物的认知意义。情感不再像草木那样从其认知因素中汲取神秘的养分、悄然地新陈代谢,从而茁壮生长。情感关乎意义,好像没有什么情感不与特定的意义相关联,不与意义形成数量上的一一对应。理查兹的这种批评策略当是心理学而非次心理学的策略。

较之从前,这本书对不同情感进行了具体的罗列,说明理查兹在提出自己理论的同时并非不负责任。但我再一次注意到,这些情感通常仍然必须通过它们的认知对象来描述。如果说批评家在研究的第一类意义中就已经考察过这些对象,我不知道他有什么必要再来一遍。理查兹本人在第 217 页上谈到不借助外物对情感自身进行研究的困难,我最好还是引证他自己的话:

> 如果我们对自己分析意义和分析情感的能力进行比较,我们马上就会发现,情感不同于意义,它缥缈而难以把握。我们有一整套由互相交织重叠的符号组成的精良装备来讨论和阐明意义,那是一台灵敏而强大的逻辑机器,配有自动安全装置和由矛盾构成的危险信号系统。逻辑语言甚至已经发达到了一个可以自我完善和拓展的水平,有朝一日,它或许能自行运作,甚至永无故障。在处理情感方面,我们完全没有类似的话语。我们只好依靠内省,依靠几个不甚精确的情感描述词语、数十个美学上的形容词以及只有少数几个人在某些特别时刻掌握的一些间接的诗歌资源。即便在人们讨论智力和感官活动的过程和结果时,内省一语早已成了陈词滥调,用它来讨论情感就更不可靠

了，因为当我们将内省的注意力放在一种情感之上时，这种情感常常比一种想法或意象消失得更快，我们必须趁其未逃逸之前抓住它的尾巴，即使我们成功地捕捉到部分情感，我们并不知道如何着手分析它。所谓分析就是要对它的特质条分缕析，而情感具有哪些特质，它们之间又形成了怎样的相互关系，或者哪些特质重要、哪些不重要，至今尚无人知道。

人们不妨希望，上述问题没有想象中那么重要，因为如果我们必须等待心理学彻底征服这一领域，那我们自然要感到绝望。但是，尽管心理学滞后了，我们实际上还是有办法分辨不同的情感，而如果我们更仔细地考察一下这些办法的话，就会多一份信心，说不定通过这样的考察我们还能帮助心理学上一个台阶。

我们的确能够用某种方法讨论情感，有时还可以讨论得很娴熟、很成功；关于情感，我们的讨论有时似乎幽微晦涩，却能直指本心，尽管我们并不善于内省，对于感情的一般性质也一无所知，但我们就是做到了。我们何以能如此渊博和睿智？即我们何以会在心理学教科书之外了解这么多关于我们自身的知识？我觉得，心理学家们从未正视过这个问题。

稍后他说：

表示情感和情感态度的词有：愤怒、畏惧、快乐、悲伤……希望、惊异、泄气、恐惧……派生的形容词、动词和副词有：热诚的、激情洋溢的、温柔的……使吃惊、使高兴、使沮丧……悲恸地、急切地、快活地……此外，我们还有一套专门的美学或“投射型”形容词，我们将激发情感的物体描述为：辉煌的、绚烂的、丑陋的、可怖的、可爱的、娇美的……以此表达我们的情感，这些词与其说是传达了物体的性质，不如说它们描述了我们对这一物体所抱有的情感特征。所以，我们投射而不描述我们的情感，通过投

> 射间接地把它们记录下来。但是,我们对于这些记录的使用很不系统,尽管我们偶尔瞥见这一记录背后存在一种奇怪而有趣的秩序。例如,这些词语中有的可以用在一块,有的则水火不容。一个事物可能既宏大又庄严,既绚烂又美丽,既华艳又丑陋,但不大可能既娇美又庄严,这些词之间或协调一致、或格格不入,反映了我们的不同情感之间的组织结构和相互关系,但是,对于我们的情感结构在语言上的这种反映应该如何加以利用的问题,我们所知甚少。

随后的数页竭力辨明种种情感,但都不成功。据说诗人用于表现情感的最娴熟、最典型的手法是隐喻,然而必须重申的是,除非隐喻确认某种客观情境,否则它并不能确认任何情感。简言之,要想自然而稳妥地确认一种情感,必须提供一种客观情境,然后说:现在你想象一下身临其境的感觉。在这种情形之下,我不明白批评家除了讨论客观情境之外还有什么必要旁骛其余。情感与情境严格对应,探求情感便没有必要。

在这个问题上,看看理查兹就"感伤"而发表的议论应不无意思。他认为,一个感伤的读者对物体的情感反应来得太容易,或者太泛滥,他所表现出来的情感(就像那些"喷涌真情"的读书报告)好像超过了特定场合的需要。但这里的意思只能是,它超过了客观的、作为"交流对象"的场合需要,他信由自己的想象力,对这一场合添油加醋,或者由于缺少阅历而误解了这一场合;他的阅读完全偏离了文本。同样,一个感伤的诗人一定忽略对他的情境的完整表现,却一径把情感嚷嚷出来,本该留给读者自己去使用的、而且读者也只有在确定自己想说的情感与接受到的情感相匹配之后才能使用的情感语言,诗人却先用了。这种谬误不论属于读者还是诗人,似乎就是理查兹的"老套反应"论:情感活动并不建立在准确认知的基础上。

理查兹始终认为情感活动是审美体验的核心,尽管他在后来的

著述中不再反复重申这一观点。我认为,把他推向这一信条的诸多考虑之一是,他未能为"美"感找到任何客观对应物。他在第一本著作中就着力解决这个问题,而在这本书的"附录一"第3页上又旧话重提:

> 我们研究"美"这个词的时候注意到,由单纯到老练,存在四个不同的阶段。最朴素的观点认为,正如事物是红是蓝、是方是圆都在于事物本身一样,事物是美是丑当然在于事物自身。一种不那么幼稚的观点则走向另一极端,它认为美是"纯属主观的",也许就等同于"能愉悦高级官能的"。另一种更为老到的观点——作为"主观说"的一个反驳——则再一次重构了一种信条,认为美是客观真实地存在于事物内部的第三类属性,并为这一信条搭建一个复杂的哲学和逻辑框架,或许还大胆地提出某种临时的说法——如"多样性的统一"、"结构上的逻辑需要"、"便于观察的体积"①等——来描述这一属性。最后一种观点也许更加老到,它把上述表述变得如此含混笼统,以致根本无法用它来衡量人们所说的美与不美的事物之间的差异。举例来说,如果像我所说的,我们把"美"定义为"具有能在适当的条件下造成精神自足圆满倾向的特性"(或者更加复杂的类似定义),"美"就将不再是事物的可以探知的特征。美仍然是客观的,它仍然是一种美的特性,美的事物可以将这些倾向激发出来,但我们却无法把这些美的事物放在一起,来考察它们的共性特征,因为事实上它们除了"如此这般,能造成,云云"这一完全抽象的特征之外,本无须有什么共性(如果条件并不类同的话)。对各个美的事物美在何处都可作出某种解释,但无法作出一个共通的解释。

---

① "美取决于体积和顺序。因此动物的个体太小了不美(在极短暂的观看瞬间里,该物的形象会变得模糊不清),太大了也不美(观看者不能将它一览而尽,故而看不到它的整体和全貌……)。"参见亚里士多德的《诗学》,第七章,北京:商务印书馆,第75页。——译注

（比较一下“可爱”一词。在每一可爱的事物中都可以指出它为人喜爱的特点，却无法解释所有可爱的事物所具有的共性和个性特征——它们所共有、不可爱事物所缺乏的特征。）

对于这一论点，有人会说，为第四复杂级上的美所下的“主观性”定义（当然，只是“举例来说”）并不比第三级上的定义更容易理解。但比这更紧要的是，有人会说，按照第四个定义，我们就陷入了无比痛苦的困境之中。我宁可在第三个定义那里长时间地徘徊，也不愿老到到思维瘫痪。但是，此言一出，我或许难免有了一些责任，我既倾向于给美下一个客观性的定义，那么，我至少应该说明一下自己的思路，我不回避责任，我将对什么是一首美的诗歌作出几种简要的界定。定义一：

一首优美的诗会渐次形成一个完整的逻辑结构，但也并不忽视其中诸成分的局部特性。

这一定义大可归入柯勒律治对诗歌下定义时所说的“共相具相”的结合，理查兹曾多次引用柯勒律治的诗歌定义并表示赞同，《文学批评原理》第242页便是一例。然而就在这一页上，理查兹在引用柯勒律治诗歌定义的大部分原话的同时偏偏没有引用这一短语，这一情况恐怕并非偶然的巧合。柯勒律治并未对这一短语着力推演，理查兹也不觉得这样的推演会有什么收获。

以下是一个隐喻式的定义，但是内容相仿：

优美的诗几乎就是一个民主国家，在那里，国家利益的实现不以牺牲公民个性为代价。

同样的定义，可以换成以下这样更为朴实而不那么纯正的说法

来表述：

> 一首优美的诗是一段我们喜欢的客观话语，其中包含我们喜欢的客观细节。

这一定义杂糅了主观性和客观性的语汇，它指出，诗歌是一种调动我们正面情感的话语形式，但如此简单的陈述远不是它的全部，它告诉人们，人类正面的情感来自何方：它们来自我们在有效观照全篇之余把玩细节所获得的愉悦。它谈到我们的喜好，我觉得这一点没有十分的必要，因为如果我们不喜欢这些诗歌和诗歌中包含的事物，它们就不可能存在。喜好就是感兴趣，我觉得它说到底就是我们的生物学天性，无可争辩。（“喜好”一词，用来指初期反应非常好，初期反应无疑没有经过我们的生物天性而付诸公开行动。）但是产生于一首优美诗篇的喜好是：（1）在诗歌密集的客观细节之中产生的；（2）sub specie virtutis，或者说，在不断完成“论旨”这一明确任务的同时形成的。这个定义要求诗歌有一种“肌质”，但并不在逻辑话语以外去寻求。

由于缺乏对美的令人满意的界定，我认为，任何人都不妨大胆地发表自己的观点。

为了证明我的观点，我再作一些说明。纯科学话语只包含中性或功能性的细节，因此缺乏“肌质”和美感。有时数学家哀叹：“这个如此复杂而又如此高效、有着如此完美结构的数学命题难道不美吗？我们难道不是和诗人一样也在自己的领域获得审美体验吗？”但我对这些问题的问答是否定的，数学结构的完美恰恰在于它的措辞稳定而缺乏自身活力；我们对于数学结构的体验是单一结构性的。美学家黑格尔和他的前辈康德一生大部分时候或多或少地倾向于把艺术品等同于数学话语，认为它的主导“思想”完美地将素材融于一处，虽然这些材料常常难以驯服。但是根据理查兹本人认可的一些看法，

我认为这种观点是基于对作品的误读。实际上,素材即便在支撑主导思想的同时仍然保持着它们自身的特点。

我们的生活并非完全在数学那样的纯科学层面上进行,我们更多地按照艺术描绘的方式生活,或许更为恰当的说法是,艺术更接近于我们理想的生活方式。在我们平常的职业活动中,我们乐意采用科学的方法,但并不停止科学以外的许多其他活动。在日常工作中,我们完成一项职务,以便实现某种价值,也的确实现了这一价值。但在此过程中,我们并非一概不做其他的事。我们可以做很多事情让自己心情舒畅,如今这些活动种类之多、传播之广,说明在我们身上潜在而天然的"喜好"是何其多,虽然看起来它们可能只是一些试探性的兴趣。我草拟了一张清单,列出人类的常见职业,请读者想象一下,在一天的工作中,你们本地有哪些特有的情景可能引发执业者的喜好:

职业运动员;
修理工;
矿工;
屠宰工和肉类包装员;
马夫;
药剂师;
糖果商;
士兵;
殡仪员;
水管工;
牙医;
外科医生;
精神病医师;
产科医生;

侍应生；
水手；
幼儿园老师；
大学教授；
花商；
农场主；
林业工；
洗衣工；
律师；
政客；
速记员；
推销员；
马戏团宣传员；
钢铆工；
理发师和美容师；
牧师；
社会工作者；
图书管理员；
舞男和舞女。

如果审美体验存在于职业的具体内容之中，那么生活中获得审美体验的机会将俯拾即是。在我看来，一件艺术品在一个虚构假说的层面上可以作为一种有着具体内容的职业来加以分析。事实上，小说和戏剧是对我们生活中实际从事的职业明确而系统的再现，对于抒情诗我们通常不这样说，但是作为一个完整的复合体，它与这些职业不无相似之处。

一首诗包含种种情感，但是情感自然地依附于语境的细节，这一点理论不可不察，而且正因为那是一种自然的依附，情感几乎无须置评，

我们只需说,诗歌在逐步完成全局功能的同时成就了它的局部个性。

九

理查兹认为,一首诗另外两个值得研究的特征是“语气”和“意图”。它们值得我们关注,但是,我觉得他的分析不够透彻。

关于“语气”,他这样说(第206页):

> 语气作为诗歌一个鲜明的特征,探讨的难度高于其他特征,它的重要性容易被忽视。诗歌没有其他什么十分突出的特性,但它的地位有时非常之高,原因很简单,那是因为——考虑到他要传达的主旨——诗人对听众选择了如此完美的态度。格雷和德莱顿是两个很好的例子。格雷的《墓园哀歌》一诗无疑可以是个典范,它向人们展示了精确调节的语气是何等有力。这首诗的思想很难说有什么新颖别致之处,它的感情也很难说有何不同寻常。它所表现的一连串思考和态度,任何一个多思的头脑在同样情况下都会想到。平淡无奇的特点显然无损于它们的价值,《哀歌》一诗很好地提醒我们,伟大的诗歌未必一定要锐意求新。然而,这些思想与情感是那样重要,离我们又是那样近,要选择恰如其分的语气来表达它们非常不易。若勉为其难地去表达,我们常常难免会将调子拔得太高而激昂“有余”,要么就是隐约其词——为了避免伤人,也为了不伤及自己,所以通过暗示而非直白的方式将其表达出来。不过,格雷并不在任何一点上过甚其词,他娓娓道来,按照读者挑剔的眼光,完美地传达了自己对于题材的熟悉情感,他意识到当时当地唯一可能产生的思想难免平淡无奇,他投合读者的心意完美地表达了他的自觉。这正是他成功的关键,如果我们仅仅把它看成是“风格”问题,我们就不会明白这个道理。我相信许多所谓“风格”上的诀窍说白了

其实都是一个语气的问题,一个是否全面认识到作者与读者在作品内容方面以及双方对内容的共同情感方面的关系的问题。

我们今天常常把威尔考克斯(Wilcox)的名字与通俗诗歌联系在一起,这种联系不大公平。多数通俗诗歌之所以失败不因为别的,其原因正在于语气问题。通俗诗歌每每尝试什么总是"过火",从而侮辱了读者。这样的过分强调常常以一种十分微妙的方式说明作者的水准。一个平淡无奇的经验,不管是思想还是情感,若当成一种新发现或启示来表达,我们就有理由怀疑。因为我们可以从一个大作家以什么样的口气处理人们熟知的这些经验中看出,它们是否真正出自他的思想和情感结构,因而也就知道他是否值得我们关注。得体的举止从根本上反映我们的比例感,语气使用中的错误远不只是简单的表面瑕疵,它们或许指示着非常深刻的混乱。

18 世纪的诗人们由于他们得体的风格而为理查兹所称道,这种得体的风格从某种意义上说得益于他们对语气的完美把握。研究结论是:

……虽然我们很难记得住,但我们务须牢记,语气不是一个独立于其他意义的东西。我们可以容忍一位诗人以居高临下的语气跟我们说话,只要他说话的内容能够说服我们他可以这样做,可是如果他拿出来的都是我们自己知道的东西,我们就有理由感到不满了。此处可能出现的种种微妙情形很容易想象,而不从语气上探察似乎就显得非常神秘的一些效果,此时也豁然明白了。当然,不论是否在形式上用第二人称来称呼读者,都会产生语气的问题。在第三人称的叙事诗或者挽歌中,如果作品贬低读者敏感度或领悟力之类,读者感觉受到粗暴侮辱的程度同被直接称呼时没有区别。

理查兹注意到语气和风格、语气和方法以及语气和说话对象之间的联系，我认为所有这些联系用另外一个词可以更直接地表示出来——“戏剧情境”，理查兹在几个地方都与这个词擦肩而过。除了那些“气势恢弘”或纯“古典”风格的诗歌以外，多数诗歌都间接地表现了某个特定的说话人，从而非常自然地表现了特定的情境。这些诗可以让说话人对着任何可能的听众说话，也可以让他的话听上去像是说给某个同样是特定的听众的。他的话于是成了某种“情境”中的某个“人物”的话，虽然其表达风格是否具有“戏剧合理性”尚有待考察，但这种风格却成为诗歌“肌质”的一个特色。要理解诗歌，“戏剧情境”差不多应是第一门径。诚如理查兹所言，许多诗歌若没有它几乎乏善可陈。如果失去“戏剧情境”的吸引力，勃朗宁的戏剧独白一定十分单薄，因为它根本缺乏我们希望在诗歌中看到的那种总体肌质。正如我们研究现代小说的崛起时，总说小说发端于历史叙事，人们很自然地会进行历史概括，宣称抒情诗脱胎于戏剧对白。抒情诗完全可以直抒胸臆般“慷慨陈词”，但它更喜欢让芸芸众生中的普通一员作为“人物”代言。如果摹写日常生活对于诗歌在理论上是如此简单，我觉得，这充分地证明了诗歌的“现实主义”特性。

很显然，“戏剧情境”是一种结构原则，但是，它对于被我们称为诗歌“论旨”、“思想”或“主题”的结构原则——我们用某个准确的“释义”对它予以高度概括——多少存在着竞争关系并起着消解作用。如果后者才是真正的结构原则，那么，“戏剧情境”就应被看作是一种反原则，“戏剧情境”之于论旨，恰似政治上的地方及个人自治之于现行国家。在两种情况当中，反原则决定了局部特性实现的总体范围，所以它又是一种结构原则。

许多诗评家都已经充分研究过“戏剧情境”，所用术语或许稍有不同。譬如说，布鲁克斯和沃伦在《理解诗歌》中就进行过讨论，顺便提一下，那本书如今看来绝对是新批评所提供的最佳诗歌研究手册，它的优点之一是不断用戏剧合理性来评判诗歌的细节。

至于诗歌的第四个特征"意图",我承认自己有时不确定是否吃透了理查兹的想法。在"附录一"的第2页上,他对"意图"的第二次讨论显得非常周详:

> 较之其他几个功能,意图也许是最令人困惑的一种。我们也许会承认意义、情感和语气之间的种种差异,但我们认为,它们在涉及语言操作的问题上有着共同之处,把意图当做第四种功能来讨论,只会使问题复杂化。这种看法不无道理,但是在许多情况当中,尤其是在戏剧、戏剧抒情诗、包含戏剧性结构的小说、某些形式的反讽,以及侦探类作品——不论是柯南·道尔式的还是亨利·詹姆斯式的作品——当中,增加这种功能都有助于我们的分析。作者若让揣测和秘而不宣成为他的武器,再把意图归在意义(或陈述)一项下面就显得勉强了。造成扑朔迷离的效果的,也许并不是作者所说的内容或是他所表达的感情,而纯粹是他对于作品各个环节着力的顺序和程度。承认了这一点,我们很快也会承认,作品的形式、结构或发展常常自有一层无法用任何其他三种功能来解释的深意,这层意义就是作者的意图。

我的结论是,理查兹所谓的"意图"相当于诗人的逻辑主题或论点,也即真正的结构原则。对那些未明确提出论旨因而由着我们各凭良心自行释义的诗歌,就尤其需要批评家的研究。例如,一出戏剧很难申明它的意图,因为这个意图并不是其中任何一个人物的,除非是希腊戏剧,希腊戏剧都有一个合唱队来对其中的场景和意义进行正经的说教。

于是,在同一首诗中,"语气"和"意图"之间,或者说"戏剧情境"和"意图"之间,形成了一对互为竞争的原则。后者是作为思想的结构统一性原则,而前者是与此相对的反原则,乍看上去,戏剧情景只

会纵容诗歌中一些乱七八糟的细节,但它的的确确是结构性的,因为它让人看到一种高于细节之上的形式。

十

理查兹有几个偏爱的话题,他对它们感兴趣,是因为他读诗精细而机敏,未必与他基于心理学而形成的基本诗歌价值观有什么关系,这些话题的重要性在于它们讨论的是诗歌而非散文所惯用的一些手法,对于区分诗歌与散文这两种不同性质的结构特征很有意义;至少那是我特别关注它们的原因。在本章的结尾,我想讨论一下其中的三个话题,它们是“隐喻”、“悲剧”和“反讽”;最后,我还要讨论一下那最新鲜有趣也最为棘手的“歧义”问题,虽然理查兹在这方面的研究并不是最广泛的,但这个话题由他提出。首先来看看“隐喻”。

对于诗歌隐喻的异常现象,他注意已久。我在前面引用了他首部著作中的一段话,在那段话中,他似乎认为,无边的苦海这个隐喻准确地传达了语境所要传达的绝望感,因而完全合乎逻辑。但是不久,他发现隐喻通常根本不能用逻辑来衡量,我觉得这一发现非常重要。下文出自《文学批评原理》第 239 页:

> 隐喻可能具有说明或图解的作用,它用具体的事例来揭示一种关系,这种关系如果不用隐喻就只能进行抽象的表述,这是隐喻在科学和散文中最常见的用法,而在情感语言和诗歌中则很罕见……(诗歌隐喻)是一种通过诗歌把彼此相异、毫无关联的事物连在一起的绝妙手段,目的是通过它们之间的联系以及人们在心中建立起的种种联结激发态度和冲动;如果我们仔细地研究一下就会发现,隐喻的效果很少是由逻辑关系产生的。隐喻是一种悄然无声的方法,它将更多的东西编成一种体验;倒不是内容多样本身有什么好,虽然把内容多样奉若至宝的批评

> 家大有人在，一页字典比任何一页诗歌所展示的多样性都要大。不过，体验的完整性并不总是天然地存在，而隐喻为我们提供了一个借口，有了它，我们需要什么就都可以悄悄地把什么弄来。在这里，人们看到了在艺术中反复出现的一种非常奇特的现象。最最精粹的艺术看起来常常像是在不经意中做成的，是个副产品，一个偶然的伴随物。只知从表面意图出发去解释效果、并对诗歌进行散文分析的人根本无法读懂它们。

用隐喻对话语进行所谓的“阐释”在理查兹看来“不过是装模作样而已”。

理查兹的意思是说，隐喻将外在的客观材料走私进来，损害了逻辑话语的整体性，但是情感体验的“完整性”要得以实现，却必须依靠这以新的情感形式出现的舶来之物。

在《修辞哲学》(1936)中，理查兹对隐喻作了最充分的描述。在那本书里，他似乎不再不厌其烦地向我们灌输他那套主观主义的美学，谈论隐喻时语言也归于平淡：他要讨论的是隐喻的逻辑。

他一如既往地把隐喻看成是一种手段，用来输入新的、在我看来肯定是毫无关联的内容。事实上他提供了一个非常有价值的证据，为诗歌辩护的人大多不愿这么做。他的分析留下了一对术语，这些术语在四年的时间里已进入了批评语汇，如今，我们在书本中频繁见到它们。他区分了“喻本”(tenor)和“喻体”(vehicle)，喻本就是初始的情境、既定的言语，而喻体则是那舶来之物，或说外来的内容。我不大能理解他为何坚持认为要保留“隐喻”，用它来指称完整的最后意义或经喻体修饰过的喻本；为它保留一个词汇，目的不是通过它制造更多的整体性。理查兹喜欢对喻本和喻体的“互动”关系进行思考，我不禁要问，理查兹从中发现的那些令人头晕目眩的逻辑结构是否真的存在。约翰逊博士对顿汉姆(Denham)的一些隐喻性诗行击

节赞赏,因为在这些诗行当中,"相似细节如此睿智地集合在了一起"①。理查兹在《修辞哲学》第 121 页引用了这些诗句,并加了评论。以下是顿汉姆对泰晤士河的一段感喟:

> 哦 多希望我能如你那般地奔腾,你的流水
> 吟唱的主题,我希望你做我伟大的榜样!
> 深邃而澄滢,温婉而不暗淡;
> 刚猛而不暴戾;浩浩盈盈却从不漫溢。

18 世纪喜欢喻体明确显见、切合喻本,如此一来,喻体只引起短暂的注意,不等其中离题的情境太过张扬就悄然引退。如果约翰逊博士面对这个特定的隐喻久久品味,如果这位 17 世纪的诗人也希望他这么做,那是因为喻本和喻体之间的相似点超常的多,因为这个隐喻里有值得坚持的逻辑,因为它是一个复合性的隐喻。从理论上说,这似乎并没有什么独特的地方,但理查兹认为这一情形远比人们想象的意味深长。他评论道:

> 此处诗人思绪的流动可以说是喻本,而河流则是喻体,在分析中值得注意的是,在最后两行中,喻本和喻体的相对位置一再转换,转换方向也不断变化。"深邃而澄滢"表面上描写河流这个喻体,经过引申或比喻,又用来描写思想;相反,"温婉而不暗淡"中的"温婉"表面上自然是描写思想这一喻本,经过引申反过来描写河流;而"暗淡"一词据我猜想则又是从河流到思想。"刚猛而不暴戾"在我看来无疑是从思想到河流;而"浩浩盈盈却从不漫溢"始于河流,然后又折回到思想,不是吗?当然,由始至终,词源学都并不是问题的关键,关键在于我们如何看待这

① 作者在本章中多次引用这句话,但引文中的修饰语"睿智地"在不同的地方出现时,拼写不一致,有时为 perspicuouly,有时为 perspicaciously,疑为印刷错误。——译注

些词。

这些关于谁先谁后的细节问题本身无足轻重——虽然关注这些细节可以让我们在学习运用整个研究方法的过程中得到锻炼。不过，这样的转换对于喜欢以细节铺陈内容的偶句诗所特有的神奇力量或许就并非无足轻重了：

深邃而澄滢，温婉而不暗淡；
刚猛而不暴戾；浩浩盈盈却从不漫溢。

约翰逊说，"末尾两句如此流畅而甜美，现有的赞美都不算言过其实"，他说得没错，也许，喻本和喻体位置转换变化也是这首诗令人击节赞赏的原因之一吧。

（喻本与喻体之间）"相似细节如此睿智地集合在了一起"，这是18世纪对于隐喻式的比较、对其点出不同事物间的相似点——将相似的细节睿智地集合在一起——过程的典型认识，但这种认识无法用于解释这些诗句的表意过程。我们对同时用于形容河流和思想的"深邃、澄滢、温婉、刚猛和浩浩盈盈"等词的意义与内涵越推敲，就越发觉喻本和喻体之间的相似之处不能成立，而河流这一喻体也越发显得牵强附会，诗人想谈论思想，但是，那些形容思想的话用于河流并不合适。就拿"深邃"来说吧，用它形容河流时，它的主要内涵是："不易度越，危机重重，可以航船，或许适合游泳"，用它形容思想，它的内涵包括"神秘莫测，纷纭万端，博识睿智，难以捉摸，深思慎虑"。诗中赋予思想的内涵与河流无关，然而，河流又不只是一个借口、一个装饰，或者涂抹在道德寓意苦药外面的一层糖衣。喻体仍然控制着喻本的存在形式。譬如说，如果把河流换成一杯茶，这一点就会立刻彰显出来！

理查兹接着说明,在这个隐喻中,喻体更加重要,还说这并无不妥,尽管18世纪更重视喻本。

可我认为,心细多谋的理查兹走得太远了,我发现事实情形更加复杂。我并不想说得过于武断,光把它说出来已经相当无聊了。我觉得,既然顿汉姆首先说起的是河流(事实上他把它称为"主题"),河流应被看作是喻本,而说话人的思想则是喻体。他对流水说:你有哪些特点,使你与我的思想相通?因为流水先于思想而存在;《库柏山》这首散漫的长诗,先吟山后咏水,截至上引诗行,歌咏河流的诗句约有三十行,它们中多数充满了生动的隐喻,全无逻辑的连贯。新的隐喻出现之前的先行铺垫对于即将到来的特殊内容给予了标示。河流已经被当成一个富有、仁慈、开着一家贸易公司的英国绅士那样的人来描写,但我认为,由于这番新的介绍,我们就对即将出现的更为系统的技术意义上的道德寓意做好了思想准备。毕竟作者的题目是道德哲学,如果他描写河流,就一定要挖掘出河流的隐喻内涵。这样的一种设喻冷静至极,不动感情。不过,二者之间肯定存在足以把流水和思想联系起来的特征。说话人对河流的描写如此细致彻底,当他说那条河流深邃、澄滢、温婉、明净(或不暗淡),水流浩浩盈盈(而不暴戾)、盈而不溢,人们不必据此认为他大费周章地去进行实地观察。只有当其中某个特点令人联想到关于思想的一个附带但却非常复杂的意象时,我们才有了技巧意义上的隐喻。有了隐喻,我们开始更多着眼于思想而不是河流。这一隐喻异乎寻常的直白、连续甚至混杂,喻本的四五个方面逐一提供进入喻体的新路径,与此同时,喻本和喻体仍然完整地保持了各自的特色。然而,结果(如果有结果)可能是一种不那么具有"隐喻性"的整体效果。我们永远不会在喻体中浑然忘我,由于刻意而自觉的逻辑迫使我们去尝试所有连接此岸与彼岸的渡船,所以,那种轻灵的隐喻或令人心醉神迷的效果几乎被完全抵消了。

隐喻通常并不经如此斧凿,从喻本到喻体的过渡通常更为大胆,

因为它所凭借的逻辑既没有那么苦心孤诣，也全然不那么直露。

哦 我的爱人像朵红红的玫瑰
刚刚在六月里盛开。

在我们的感觉里，玫瑰的红艳、芬芳、优雅、青春，哪一点才是这个类比的关键，或许很难说得清楚。重要的是，要迅速地将玫瑰引入一首关于一位女性的语篇，从而充实这一语篇，为此可以使用任何借口，况且找个借口也实在太容易了。这个世间充斥着错综交织的联系和彼此关联的事物，为何诗歌不能如实地表现它们呢？在隐喻诗歌中，我们甚至拒绝自封于我们话语的合法领地之内，虽说我们只要有心，这块领地的局部特性中有着无尽的宝藏。然而，隐喻多姿多彩，在隐喻中，域外舶来之物似乎比本土的宝藏更加迷人。

理查兹说，我们的确"舶来"某些东西。这种语言是隐喻式的，也完全没有问题，但我肯定，对于他所谓的"喻本"和"喻体"①所具有的截然不同的隐喻含义，他是清楚的。喻本喻指散文论述，喻体喻指诗歌对这一论述的敷陈或衍变。喻本意味着一种行进的倾向或固定方向，但我们内心回响着前辈粗朴的"无声高歌"：我们想到步行者一步一个脚印的前行。如果我们突然停下沉重的步伐，乘上一辆汽车，我们就从步行者变成了乘车客。但是，使人对这般快乐心存疑虑的是，汽车所去的不是我们的方向。所有的车辆都是交叉车辆，尽管我们乘了这段路会恋恋不舍，但我们很快就不得不请人家把我们送回到离我们上车处不远的公路上，让我们下车。

不过，这并不是理查兹对于隐喻的正式说明。也许，我走得太快了，我把他的观点更多地按我自己的希望进行了表述，而不是按照他

---

① 喻本（tenor）在英文中有常规或方向、要旨、男高音等义；喻体（vehicle）有车辆、传达思想情感的工具、媒介物等义，理查兹对这两个词的用法本身就是隐喻性的，而本段即利用这两个词的多个义项进行敷演。——译注

本人的真实想法进行说明。

在《文学批评原理》一书中,他提到对外来内容的“走私”,但那时候的他无心为诗歌话语的逻辑作辩。在他看来,一首诗向不为人知的众多兴趣和态度提供养分或“刺激”,他只要它尽可能多地承载养分。但是,在分析诗歌情感的《文学批评原理》和全面分析诗歌逻辑或文学性的《修辞哲学》之间,理查兹于 1934 年出版了《柯勒律治论想象力》,那是一部过渡性的著作。理查兹继承与发展了柯勒律治的思想,是思想史上应该大书特书的大事。柯勒律治同化了理查兹,就像传说中中国人同化他们的征服者一样,而不是相反。理查兹一步一步不断改变自己的立场,我相信,我能看出他在改变过程中的几个阶段。

首先,柯勒律治不认为由诗歌提供刺激的纯粹情感存在一种复杂的内在组织。在《柯勒律治论想象力》中,理查兹依然认为诗歌刺激情感,但是,他最终与柯勒律治一样,承认了诗歌的认知职能。柯勒律治经常讨论诗歌中的意象,但有时也说到诗歌的情感,仿佛两者是一回事。在他看来,它们二者分别代表着同一体验的认知和情感两个方面,彼此一一对应,从这个意义上说,它们的确是同义词。理查兹试图用他自己的情感倾向于来阐释柯勒律治的“情感”,但并不成功,在他看来,情感倾向于独立于认知而起作用,所以他并没有全盘接受柯勒律治。但是在《修辞》一书中,这一早期的信条最终不见了。此时,他似乎完全接受了柯勒律治的思想,同意文学批评中唯一有价值的课题就是客观的文学作品本身——也接受了整个文学界,因为他在布林-摩尔就此书的内容进行了演讲(在他之前,像亨利·詹姆斯这样的纯文学人曾在此作过演讲)。这一思想在他心中定了型,这一点在他更晚近的一本著作《教学中的阐释》中或许得到了体现。这本著作虽然晦涩艰深,却十分重要,他在书中提出以现代理念来复兴与革新传统修辞、文法和逻辑等大学科目。这三大领域与我们的思维方式有着最紧密的联系,不过,除了我们的情感与思想严格

对应这一点以外，这些领域与我们的感觉方式之间就毫无关联了。

其次，柯勒律治作为后康德主义者，对于主观性与客观性问题以及人类知识的困境问题，都高度关注。和所有真正的现代人一样，理查兹自然也高度关注这些问题。但是，我们已经注意到，理查兹心仪实证主义，他希望将诗歌中的信仰看作不可当真的"无对象信仰"，而对比之下，科学信仰却是经过客观论证的。柯勒律治不曾想过这样的分别，他绝对认真地看待诗歌和宗教的信仰，在它们和科学信仰之间，他不作谁更客观的比较，所有信仰同荣俱损。看得出理查兹在写作《柯勒律治论想象力》一书时，也赞同对二者作如此的等量齐观。此时的理查兹认真研究宗教和诗歌的"神话"，同时坚定地维护科学信仰的形而上地位。

正是在这一点上，理查兹的第三次转变令我们最感兴趣。柯勒律治特定的诗歌理论与诗歌隐喻创作中的二级想象活动及其后果有关，后者是我们在诗歌中得到的最崇高体验。如果说理查兹在《文学批评原理》中说隐喻就是将题外内容悄悄地带入语篇，在《柯勒律治论想象力》中，他开始强调柯勒律治对隐喻的独到见解，那么在《修辞哲学》中，他差不多已经全面接近了柯勒律治。二人在认识上还存在一个差别。柯勒律治的理论与黑格尔的诗歌理论相去无几，他反复地说诗歌想象是一种融合力，它调和对立，铸就统一。它的作用是"合成"，并在隐喻的对立双方之间提供一种"相互激活"的关系，这双方就是理查兹所说的喻本和喻体。柯勒律治对于统一和综合有种形而上的偏好，这也自然，因为在连贯和离题之间他更青睐前者。问题在于，对他来说，隐喻所包含的这一新的话语单元与语篇的其余部分仍然缺乏关联。

对于柯勒律治和理查兹将隐喻看作喻本—喻体间相互激活的复合体这一点，我认为，首先，这种互动本身并没有多大好处；其次，这些好处都是些"附带"的收获，无关乎诗歌的主旨。隐喻是依附于特定的某一首诗的一种次生诗，就好像托勒密理论中理想天体轨道之

外的小过程。隐喻固然令我们感到愉悦,但是,不论是柯勒律治还是理查兹,隐喻的鼓吹者们应当承认,隐喻意味着对纯粹逻辑的背弃。

理查兹承认,科学通常能设法避开隐喻语言的陷阱。但他好像希望隐喻在知识世界有个重要的地位,所以又把隐喻称为"语言的普遍法则",并据此对它进行了非常智慧的讨论。一个种族的全部语言是一个漫长而充满偶然性的衍生过程,词语不断被赋予新的意义。的确,如果我们看一下在语言的日常形成过程中沉积下来的暗礁,隐喻确有成为其普遍法则的可能。理查兹讨论了"腿"(leg)的例子,这个词在用来指称桌腿时似乎具有隐喻的性质,他研究了一些模棱两可的情况,在这些情况当中很难确定这个词用的是隐喻含义还是本义。但严格的科学中几乎不存在任何这样的混乱。字典编纂家们对此很清楚,我刚刚查过的那本字典的作者们给"腿"下的第一个定义是"动物身体上用于支撑和移动的器官",这当然是基本含义;其他的义项包括"机器等的支撑物"、"桌、椅、床等的支撑物"和"三角形底边之外的边"。后面的这些用法不过借用一下"腿"这个词罢了;在所有的用法中,语言要求有一个词,一见有待命名的新事物与已经命名的旧事物之间的相似或相同之处,就干脆将旧事物的名字借来一用。然而,如果这个词将它与动物身体的关联带了一点到新的用法中,引发了题外的联想,那便是隐喻了。科学家可不大会让这种情况发生,一旦某些特定的词不合他的目的,他会随时拿出准确的专业术语。为了维护其逻辑结构,他对语言实行严格的审查。三角形 ABC 的腿就是 AB 和 BC 两条边中的一条,或者说是从底边水平线 BC 倾斜向上的两条边线之一。这与苏格拉底的腿有一丁点相似之处,但不多,科学家清楚这一丁点相似之处到底是什么。说到这一点,有位具有"正确"习惯的科学家不久前告诉我,他一直在和其他科学家争论,不是关于词语,而是关于在科学论证中使用任何类比从技术上讲是否合适。他反对的理由是,这样做几乎总会造成无关内容的侵袭,因为要让思路始终准确地集中于那个"类比点"实在太难了。也许越

来越多的科学家会同意他的观点。

但是,诗歌的最大特点便是从其表面论旨旁逸斜出,常用的手法就是类比。不一定用非常直接的类比,用得让人产生警惕,有时可以利用语言的偶然性,神不知鬼不觉地把一个词更为古老和完整的意义输入进来,形成一种诡秘类比。诗歌的后盾是未加严格界定的语言整体,因而诗人要表达任何意思时几乎总有合用的词语,这些词语最初的使用场合较之目前要具体得多。日常语汇的使用能使一个敏感的诗人创造出隐喻来。

作为一种松散的类比手法,诗歌隐喻虽不为科学标准所认可,但未必无人从哲学上为之辩护。我好像在柯勒律治那里偶尔看到过一点,在理查兹那里则看到更多。科学是一回事,其内容主要由完整而透明的概说构成,它将全部的意志力与注意力都贯注于世界的某些有价值的方面,它们一个一个脉络有致,仿佛彼此隔绝。与此同时,这个世界上不存在仅由这些单个的科学内容构成的实际领域。语言的混乱向人们证明世界也是混乱的,诗歌语言的浓密,或者说诗歌语言的丰富意蕴,反映出的是这个世界的浓密。归根到底,诗歌体现了一种哲学禀赋,这种禀赋一面细心地寻找机会探求科学,一面坚决否认科学具有一种合理的世界观和现实的本体论。我看这其中并无神秘之处。

我应该更加准确地说明柯勒律治—理查兹式隐喻的运作机制,说明在他们的隐喻中喻本和喻体如何"相互激活"。顿汉姆关于河流与思想的隐喻是理查兹列举的最突出的例子,理查兹说,思想作用于河流,河流又作用于思想,河流—思想的这种相互作用被视为我们阅读过程中一个宝贵而难得的事件。我认为,在那个意义上说,这一隐喻似乎并无甚出彩之处。不过,我还是再引用一下柯勒律治和理查兹对莎士比亚的一个隐喻所作的分析,柯勒律治最爱向人展示这一隐喻了。这段话出自《维纳斯和阿多尼斯》,此时,阿多尼斯正在奔逃:

看哪！一颗灿烂的星星急速地划过霄汉，
从维纳斯的视线中他匆匆滑入夜的黑暗。

柯勒律治评论道：

这里多少的意象和感情被结合到一块，不事雕琢，没有不和谐——阿多尼斯的俊美——他迅疾的奔逃——那充满爱恋的凝望者的渴慕和绝望——还有笼罩在这一切之上的一个理想人物的影子。

柯勒律治本可以说得更多，但他没说。理查兹接过了他的话头，而且青出于蓝，其观点颇有柯勒律治之风。

《柯勒律治论想象力》一书的第 83 页这样写道：

……某个意象重复使用得越多，各个单元之间的关联就越多。正如阿多尼斯之于维纳斯，这些诗句之于读者就像流星过目留痕形成的尾迹。此处莎士比亚把阿多尼斯的奔逃给维纳斯带来的感受具象地表现出来，同时也让读者了解——并非刻意强做，而是通过维纳斯丰富而不断完整的反应——向她袭来的那种失落感和越来越浓重的黑暗。每一个词所具有的相互独立的多重含义，如"看哪"（我们看到流星时和维纳斯看到阿多尼斯奔逃时感到的惊异），"星星"（一种光的播撒者，一种影响，一个遥远而不能控制的事物），"划过"（先前的引路者骤然、无可挽回、充满不祥之兆的坠落或死亡，一种命运），"霄汉"（光的来源，如今的毁灭之源），"滑入"（不只是迅疾，还是致命的平稳），"夜"（这一场景的黑暗以及维纳斯的世界如今坠入的黑暗），所有这些相互独立的意义融合在一起。在融合的过程中，随着读者发现它们之间一个又一个的交错关联，由于越来越意识到这

> 些关联,他不断发现的就不只是莎士比亚的本意,还有他自己创造出来的意义。

接下来是一段很长的话,阐发关于隐喻的理论,理查兹很快将自己的评论与柯勒律治的理论联系了起来:

> 我不想说"那种使某一意象或情感修正诸多其他意象或情感、通过某种融合合多为一的力量",我所用的短语表明,统一性来自于多个局部之间的多重联系以及这些联系之间的关系——简而言之,各个局部之间的相互关系是一种合生的关系。

必须承认,当莎士比亚将阿多尼斯的奔逃比作流星滑入黑暗,他使我们无法再以其他方式想象奔逃的过程,比如说,我们不能将它比之于一艘载着心上人的船儿飘然远行,或者把它比作一只桀骜不驯的猎鹰远远飞去。我们能想到的所有可能的类比究竟孰优孰劣,对此我们可以永远保留判断的权力。莎士比亚采用了一个十分优美而有些倦慵的情境:目送流星划过并消失在黑暗之中。或许喻本的粗鄙正需要这样一种情形来释放——柯勒律治在谈到同一首诗中的另一隐喻时说过类似那样的话。如果我们相信诗中所说的一切,那么在人性深度上,目送流星消逝和维纳斯看着阿多尼斯放弃与她做爱的机会而逃离时所感受到的失望是无法相提并论的。我不认为我们可以像理查兹希望的那样,通过给星星附会上这样那样星相巫卜的意义来弥合其间的不同。一方面,我相信流星并不是最适合星相巫卜的东西。理查兹竭力让温暖的喻本"辉映"冰冷的喻体,我想我们能感觉到他走过了头。无论如何,通过喻体对论旨的介入,我们得到了一个崭新而肯定的语境,智性的也好,情感的也好。将这个类比用来形容维纳斯目睹她所爱的青年从她身边逃开时的感受,不只为了使维纳斯表现一种庄重和对彻底绝望的免疫,如果说这就是比喻的

本意所在的话,那么无须通过天空—星星这么一番周折就能表明。简而言之,这一特定的喻体给喻本以某种方向,对诗歌的逻辑结构产生了真实的影响,同时也丰富了诗歌的局部意义,即诗歌的纯粹肌质。星星并非奔逃中的阿多尼斯的一部分。除了这个比喻的准确用意之外,理查兹完全可以发掘出多种用意,喻体赫然自立,不管柯勒律治和理查兹怎么说,在它与喻本之间很难发现有多少相互修正或"相互激活"的内容。

我猜想,理查兹并不认为这一隐喻有多么引人注目。他另外列举了几个隐喻,但未多置评,例如,安东尼曾经说:

有时我们看见天上的云像一条蛟龙;
有时雾气会化成一只熊、一头狮子的形状,
有时像一座高耸的城堡、一座突兀的危崖、
一堆雄峙的山峰,或是一道树木葱茏的青色海岬,
俯瞰尘寰,用种种虚无的景色戏弄我们的眼睛。
你曾经看见过这种现象,
它们都是一些日暮的幻影。

爱洛斯　　是,主上。

安东尼　　现在瞧上去还像一匹马的,一转瞬间,浮云飞散了,它就像一滴水落在池里一样,分辨不出它的形状。

爱洛斯　　正是这样,主上。

安东尼　　爱洛斯,我的好小子,你的主帅也不过是
这样一块浮云;现在我还是一个好好的安东尼,
可是我却保不住自己的形体,我的小子。①

① 《安东尼与克莉奥佩特拉》第四幕第十二场,《莎士比亚全集》第十集,朱生豪译,北京:人民文学出版社,1984,第103页。——译注

理查兹的评论是(第93页):

> ……当安东尼在“想象”中将自身的变化比作云彩的变化时,比喻的双方同样活跃。

作为比喻双方的喻本和喻体的确活跃,但肯定不是一样活跃,因为喻体似乎更加活跃;二者之间也没有多少相互映照。云彩的意象因其异常具体和变化不定而令人着迷,如果我们熟稔其他诗人所描绘的云景,就更是如此。但这些意象中与安东尼本人的境况相关的很少。

我无意制定隐喻效果方面的法则,眼下我只想说明,任何一个特定的隐喻都需要因由,它需要某种能够成立的逻辑,或者某种明确的“类比用意”,其次,我认为,喻体内容本身必须精彩出色。不过,我感觉,喻体必须既独立完整,又超越原始场景,关于这一点应没有疑问(我没有在任何地方见到理查兹发表相反的看法)。在此过程中,喻体变得与主题结构无关,它支持诗歌实现对于局部肌质的融合。

十一

理查兹赋予“悲剧”以新的意义,并将这一话题摆到了批评家们面前。要说明他的主要观点,我必须回到《文学批评原理》一书上来,因为他对悲剧所作的新阐释看上去好像源于他以前曾经倾力研究的均衡冲动理论,他认为,经过分析,诗歌体验最终将约简为均衡的冲动。在他看来,诗歌体验的全部价值要由冲动的移置(和重组)来衡量。一种深刻的诗歌体验中所包含的冲动或许既繁多又激烈,也许还会探入灵魂深处,从而唤起一些因为危险或禁忌而小心翼翼地控制起来不让获得日常表达的冲动。这种体验的名字只能是悲剧,因为不管在哪里,人们都承认悲剧是深刻的、包含剧烈的冲突、使一般的文学体验中所没有的一些冲动(或感情)得到宣泄。第245页上

写道:

还有什么比“悲剧”更清楚地展示“对立而不协调品质的平衡或调和”?作为接近冲动的“怜悯”和作为退避冲动的“恐惧”在悲剧中得到一种在其他地方无法找到的调和,与此同时,谁也不清楚还有其他什么同样不协调的冲动也结合到了一起。它们在整一有序反应中的结合产生了悲剧特有的净化(不管亚里士多德当初用这个词时说的是否就是那个意思)。悲剧何以能使人于紧张中感到解脱、安详、平衡与自若,这就是解释。除了悲剧,此类冲动一经唤起,非压抑根本不能将其平息。

必须认识到的是,在全部的悲剧体验中不存在压抑。人的心灵不避不退,也不寻求幻想的庇护,它无所慰藉,不屈服于强权,孑然自恃。考验心灵是否成熟,要看它能否正视眼前的一切,并在作出反应时,不像通常那样靠无数借口来逃避体验的充分展开。我们靠压抑和升华来规避可能使我们为难的问题,而悲剧的精髓就在于,它逼迫我们暂时放弃这些手段去生活。如果我们成功了,我们发现,与平时一样,这并没有什么难,曾有的困难来自于压抑和升华。这种体验的核心是快感,这一点令人奇怪,但快感并不表示“天下太平”或“人间终有正义”,而是说,此时此地的神经系统安然正常。由于悲剧最容易使人乞灵于这些逃避手段,所以它是文学中最高妙、最稀罕之物,因为绝大多数打着文学旗号的作品都不能和悲剧同日而语。只有以不可知论或摩尼教徒的心态才能感受悲剧。任何作品只要一沾上神学,以为上苍会对悲剧英雄有所补偿,悲剧就不复存在。正因如此,《罗密欧与朱丽叶》不是一部《李尔王》意义上的悲剧。

但是,理查兹对怜悯与恐惧之间冲突的解释似乎更多的是修辞性的,缺乏现实性。亚里士多德并不觉得这些冲动的感觉之间有任

何冲突,他几乎在说,二者缺一不可。① 我们怜悯的是悲剧英雄,恐惧的是他的悲剧命运。如果他的结局不那么可怖,比方说,他只是患了一场疟疾,我们对他就不会感到如此深切的怜悯。如果灾难不是降临在一个令人同情、同我们一样力行正道的英雄身上,如果遭遇不光彩死亡的是一只蟋蟀、一头绵羊或一个怙恶不悛的坏人,我们也不会感到如此强烈的恐惧。

理查兹坚持自己的观点,而不理会这是否同样是亚里士多德的观点,这无可厚非。然而,如果照他自己的意思,认为接近的冲动和退避的冲动在逻辑上互相对立,那就必然排除二者之间有任何"调和"的可能。理查兹强调,我们在受到悲剧诗的感染时,会去接近而非退避,那就意味着,在悲剧诗中,接近冲动得到了满足,退避冲动则受到了压抑,而这似乎不像调和理论。我们觉得,在诸多侈谈悲剧调和的批评家之后,又多了一个理查兹。

我不想说他的理论一无是处,我只是觉得他的理论并没有他想象的那么有价值,而且仅有的那一点点有价值的东西又都没有说清楚。

据我猜想,按照情感心理学,接近冲动勇敢无畏,而且从生物学角度来看最终也是一种好的冲动;退避冲动胆小懦弱,而且最终是一种危险的冲动,前者可能会压倒后者。两种冲动之间的问题要这样简单倒好了。然而,问题并没有结束,因为我们每遇到一件可怖之事,就面临着正视还是逃离的选择。那可怖之事可以是一个外科手术,或者是监狱里一次明正典律的电刑,或者是屠宰加工厂的例行日程,理查兹为找到这样一个例子大费周折。亚里士多德要求的是一个远为"悲剧性的情境",以便获得严格意义上的怜悯和恐惧,不过,他把如此多的注意力放在观众的情感上面,对观众见证的客观情境不予理会,在这一点上所流露出的浪漫主义倾向同理查兹几乎如出一辙。对于我们人人都感受到的"悲剧冲突",二人均避而不谈(在

① 《诗学》,第十三卷,第2页。

这段文字的最后，理查兹才想到不应该完全回避“悲剧冲突”问题），在悲剧诗里，这种冲突产生于那些认知经验中“严酷的人生现实”，对这些现实，我们会有一些避之唯恐不及的冲动。这些现实经验让人们看到，一种正确的行为方式也曾遭遇失败与挫折。正派的英雄总能赢得我们的情感支持，但悲剧所颂扬的冲突并不存在于我们自身的情感之中，它存在于客观情境里面，在那里，正派的英雄或者同与他势均力敌的罪恶势力展开搏斗，或者为努力消除同样可以作孽的混乱及非理性的偶发事件而斗争。

理查兹简略地讨论了客观情境，所做的也几近是重申了自己的观点。但是他的考察缺乏批判力度，因此未能克服混乱。

讨论理查兹的混乱足以引起混乱。他对诗歌价值的探讨在过多的层面上展开，在同一章节里，他的探讨又从一个层面跳到其他层面，在我看来，这些层面中的多数并不服务于严格意义上的美学讨论。在下面这个简单标序的提纲中，我打算区分五种语境（或者说内容层面），在这些语境当中，对诗歌进行探讨显然是可行的。

先谈两个语境，据称，诗歌在这两个语境中对于满足有机生命组织的需要有着直接的效果。

一、生理学语境。有机生命组织的最小元素是次心理的微小神经内核，它们将从诗歌中接受刺激，继而展开其特有的无形活动，而有机生命组织的生理健康就取决于这种活动是否够量和彻底。但是这只能是一种精心编织的虚构，多数场合无法在诗歌中进行观察。

二、心理学语境。如果分析者坚持认为，那些被断言是从诗歌中获得满足的有机生命组织元素在这儿仍然太小，不大可能加以明示，这或许是事实，但是，它们也有可能是些更大的意识情感中心。关于这一语境讨论的虚构性在于这样一种观念，即情感中心自给自足，它们无须通过认知活动与认知客体发生关系。

既然承认我们的反应针对的不是物体本身，而是再现的物体，那么接下来的三个语境同样承认诗歌价值的间接性。其中，前两个具

有生物学上的意义。

三、生物学—心理学语境。在这里，诗歌的价值在于它具有约束或调节情感中心的能力。诗歌是一种关于世界的陈说，它使情感中心在真正接触这个世界时有所准备。情感中心与客观的认知活动密切相关，后者为之提供有关这个世界的真实情况。

四、生物学—逻辑学语境。第三语境总是不知不觉地滑入第四语境，在第四语境里，我们不再理会什么情感中心，而关注诗歌的智性结构，我们希望这个结构中的指称和逻辑组织都能成立。生物学的作用在于，它能帮助我们研究世界的结构和组织，使我们在面对世界时有效地应对它。在这一语境里，所有逻辑细节都进入了诗歌的探讨范围。然而，这样的研究同样适用于科学话语。在研究诗歌时，探讨的却是它的科学和逻辑价值，而不是它所特有的价值。

五、美学语境。在这一语境中，我们第一次不再从科学或散文的话语中获取材料，而真正就诗歌分析而讨论诗歌。我们寻找诗篇中的非结构要素，研究作品的肌质。即便在这里，我们的讨论仍然把诗歌看成一种真实的认知活动，有义务保证指称的有效性。它对世界的佐证性陈述必须明确具体，明确具体仍然是各逻辑结构成分的特点，不会被结构功能所抹杀。在这种研究的背后好像是一种非生物学的或者说纯真的趣味，心理学若对此作一番调查，一定会有所收获，因为美学趣味是非功利的。这种趣味不会造就更优秀的科学家，也不能造就更好的道德家。

一首诗中的物体具有异质性，或者说是多侧面的，有着多重意义。事实上，一切物体莫不如此，即便经过我们的组合，我们仍可以说它们保持着这样的异质性。在结构性的组合中，组合的原则自然是所有物体所共有的一个或多个方面，我们摒弃异质性，保留了统一性。可是，一首诗既要统一性，但又不排除异质性。在讨论第四语境时，我们讨论了统一性，以为诗歌有了统一性便足矣。在第五语境中，我们讨论了异质性，“异质性原则”是个自相悖反的术语，不过，自

由社会一语同样自相矛盾。这个术语很值得探讨。我们真正讨论的是统一性观照下的异质性,也就是说,批评探讨通常就是在第四语境的背景下演绎第五语境。

理查兹先后参与过所有这五个语境中的诗歌讨论。随着研究的继续,他的兴趣从低语境转到了高语境上来,他这样做很有见地,因为后者才是批评趣味所在。我们还是回到悲剧问题上来。

悲剧与浪漫主义喜剧的不同,或者与任何其他类型的炫耀人间功名利禄的诗歌的不同,未必是一种文学或美学意义上的区别。悲剧的肌质与喜剧未必不同,悲剧作品仍然尊重细节成分的特性,与喜剧一样用喻和铺陈等,而且用喻与铺陈的手法都一样。悲剧的不同之处在于它的喻本,在于它的整体结构性意图,这就是说,悲剧在第四而非第五语境上突出自身的与众不同。它展示个人建功立业的英勇壮举,然而,按其自定的目标,这一努力却是无果而终;由于和其他结构的竞争,或仅仅因为一些防不胜防的意外情况,诸如运筹失策、枝节旁生,尤其是所用材料难以就范,一个结构化为废墟。在一首著名的诗中,托马斯·哈代对泰坦尼克号的沉没冷眼旁观、暗自庆幸,但不乏非常现实的智慧,谁也不曾料到,这艘游轮竟然不等完成首航就和冰山狭路相逢。古希腊合唱队中有些老人评论起天下大事来和哈代一样。他们说出的正是戏剧的现实生物学寓意。

如果存在着一种美学家眼里的寓意,那必定是幸灾乐祸者的随意附会。他也许会觉得,诗歌的认知健全性(真实性)最好异常卓越。关注肌质的诗歌总会努力更多地向人们描述其话语世界中的真实,科学则不屑于此,或者说,鉴于其有限的话语目的,科学也无须如此。这种真实对科学既无威胁,也未必会对现实结构造成致命的破坏。但在悲剧诗中,它仿佛是在对日常现实事务发表犀利的评判,以它的"现实主义"反对某些实证主义脑瓜所坚持的那种过于单纯的信念。有些人(在实验中,同样也在抽象的训导文里)将他们所研究的世界孤立起来,以便加以净化,这些人对于不同结构的丰富性可能抱有过

高的期望。合格的悲剧要求让一个理想的结构按照成熟的步骤一步一步建起、又一步一步轰然崩塌。悲剧的效果证明了诗歌认知不作虚饰、不迎合人们自欺心理的诚实品质,但是这一效果的实现靠的不是对提供肌质这一特殊的诗歌手段加以伸缩、变化。或许,钟爱诗歌艺术的人还是会笑着想:在这里,诗歌把那些功利中人都打动了;它通过一种诚实的诗歌现实主义向他们证明了这一点。让那些道德家、科学家和实证主义者们好好记住这一教训;也让我们记住:悲剧诗倡导否定论,主张颠覆实证主义。这是诗歌附带的然而又很实际的一个功能,它是最引人注目的,或许也是最具体实用的功能。

十二

"反讽",以及其他的一些趣味性形式,与悲剧一样产生混合效果或者不良效果,对这些效果的分析属于第四而非第五语境。理查兹在此话题上影响深远,最突出的例子当属克林斯·布鲁克斯先生那本引起广泛讨论的杰作《现代诗歌与传统》。布鲁克斯先生坚持认为诗歌必须包含某种反讽、"冲突"和"对立共存",所以他对一本早有定论、广受赞誉的英文诗选中的作品痛施斧斤。他没有充分注意到,那些在我们看来属于第四语境的冲突是逻辑上的冲突,却喜欢将它们称为"结构性冲突";他不喜欢科学,而钟情于诗歌,因为他认为诗歌的结构更加精巧。他把冲突结构视为诗歌的独得之秘,因此他指出,王政复辟时期的文学家们之所以否弃玄学派诗歌,是因为他们的恩师反复告诉他们,科学和正确的思考需要简单而非复杂的结构,可事实上,没什么比复杂的结构更投合科学的心意了,在严密的科学中,复杂的结构尤其突出。他似乎还认为诗歌有种科学所没有的特效药,可以用来"解决"或"调和"结构性冲突。在我看来,对立的事物不会仅仅因为被放进同一首诗,或被放进同一个情感经验的复合体,从而产生一种"张力",就能得到解决或调和;如果真存在什么解

决途径,那也只能是逻辑的途径。我还相信,只要冲突得不到解决,一首诗就缺乏结构整体性,运用反讽的出发点正在于此,因此反讽非常特别,不宜滥用。

在一个典型的反讽中,对立的双方制造一种不确定的效果,正如悲剧中的对立产生了悲观消极的效果一样。这种不能产生单一明确效果的结构并非展示在公众面前的科学的特点,这是事实。我觉得,布鲁克斯先生所致力传达的似乎也正是这样一个事实。

《文学批评原理》一书的第 247 页开头是理查兹讨论反讽问题的一段重要文字,这段文字的一开始是对悲剧的一个类似讨论:

> 异常稳定的"悲剧"体验几乎能够包容任何其他反应,只要主导反应间的关系确切;一旦这些主导反应发生变化,悲剧体验随即也发生改变。① 即使它保持着自己的连贯性,也会立刻变得狭隘许多,成为一种排他性的有限体验,一种局促、片面、专一的反应。悲剧也许是我们所知道的最具有普遍意义的体验,博大而又严整。它能够将任何反应吸纳进自身的结构,经过调整而使其各得其所。悲剧无懈可击,它的所有环节都为充分展开的悲剧态度提供一个恰如其分的方面,决不横生枝节。在这方面,唯一能与悲剧态度相媲美的只有福斯塔夫和《老实人》中伏尔泰的态度。不过,徒有其表的伪悲剧——大部分希腊悲剧和除莎士比亚六大名篇之外的几乎所有伊丽莎白时代的悲剧皆属此类——所传达的是一种最脆弱、最不堪一击的态度,戏仿要颠覆它易如反掌,加上点反讽足以令它瘫痪,哪怕一个平淡的笑话都可能使它失去平衡,显得虚张声势。

紧接着他写道:

---

① "主导反应"指理查兹前文讨论的怜悯和恐惧这两大系列的反应,他认为它们之间的关系形成了悲剧体验的平衡状态。——译注

可通过两种途径对反应进行组织：排斥与包容，综合与淘汰。虽然任何协调一致的心态都有赖于两者的同时存在，人们不妨把两种经验作一个对比：一种通过缩减反应达到稳定严整，另一种则拓宽反应。许多诗歌与艺术作品满足于充分、严整地展开相对特殊有限的体验，满足于一种确定的情感，如悲伤、快乐、骄傲，或一种确定的态度，如爱情、义愤、仰慕、希望，或一种确定的心绪，如忧郁、乐观或渴望。这类艺术在人类的生活中有其自身的价值与地位。没有人会对《劈吧，劈吧，劈吧》、《挽歌》、《罗斯·艾尔默》，或者《爱的哲学》说三道四，尽管它们显然是狭隘封闭的。不过，这些都不是最上乘的诗歌，我们并不指望从中获得《夜莺颂》、《骄傲的梅茜》、《帕特里克·斯宾斯爵士》、《爱的定义》，或者《圣露西日梦幻曲》所给予我们的那种体验。

这两种体验的结构不同，其区别不在于题材，而在于活跃于体验中的若干冲动之间的关系。前文所说的第一组诗包含着同向平行发展的几组冲动，第二组诗最显著的特点是，那些可以辨明的冲动具有很大的异质性；其实，它们岂止是彼此相异，更是互相对立。在非诗性、非想象性的普通体验中，某一组冲动会受到压抑，以便让其他的冲动得到似乎更自由的发展。

如果我们想一想第一组诗相比之下多么不稳定，那么，上述差异就一目了然了。这组诗经不起反讽的审视，只需把《戴纳斯·沃尔的战歌》紧挨着《挽歌》读一下，或者在读《爱的哲学》时回忆一下《恩底弥翁》中那句受到讥诮的“那样的嘴唇，啊，滑润无比快乐无比！”就能注意到这一点。这里的反讽在于引进了对立面，引进了互补的冲动。正因如此，那些受到反讽的诗歌不是最上乘的诗歌，而反讽本身始终是最上乘诗歌的一个特征。

我愿意将有关对立面的讨论限制在第四语境,我认为,第三语境同第五语境一样没有必要讨论对立的问题,虽然原因不尽相同。

不论过去、现在还是将来,我都不会提议对伏尔泰的《老实人》、莎士比亚的《特洛伊斯和克丽塞达》、拜伦的《唐璜》或奥登的《肤下之犬》,或者任何这一派的经典作品妄加改动。反讽结构就逻辑而言与悲剧结构相似,二者同样值得展示。它们显然都可能闪耀着光彩与智慧,然而,如果悲剧以外的所有经典作品都属于反讽结构,那么,它们所构成的文学将有损于诗歌的智性操守。我们发现科学主要记载的是成功,我们不会因此过分怀疑科学的诚实,我们明白,在未经记载的努力中,必定曾有过许多的失败。当有人吹嘘科学的力量,说它无往而不胜的时候,我想,我们的确感到气愤。但与此同时,如果记载中看到的只有失败,我们肯定要怀疑科学的能力了。设想一下,如果我们看的不是科学著作而是艺术作品,并且发现它们协同一致,从不展示道德理想——如果道德理想一词容易引起误解,也可以说是人类的努力——的胜利,却一味展示那些半途而废,或者付诸东流的努力,我们会想,艺术家在他们的创作中刻毒厌世,在提供这些事例时做了手脚,因为人类的许多努力的确是获得了成功的。

我在这里要谈个想法,我在其他地方详细表述过的一个想法。有两种大相径庭的情况似乎能催生想象性话语,亦即艺术作品,我们在解释这整个现象时或许只需要设想这样两种情况。一种情况是,艺术家对人生的种种失意和那些令人心中五味杂陈的镜花水月进行思考和探索,他的艺术是痛苦的、悲剧的,或者是嘲讽的、意气消沉的、反讽的。他无情记载的是一种个案历史,那是他为曾抱有的幻想而施行的自我惩罚和训诫,也是他为防止将来再抱太多希望而采取的手段——

> 于是,既然世间仍有善在,
> 只不过邪恶汹汹善已难来,……

我将面对，带着智者的坦然
努力学习面对邪恶绝不望善。

这样的克己苦修顺理成章，个中读得出世故，也读得出智慧。另一种情况截然不同，艺术家大肆颂扬世俗的成功，仿佛人生得意本该如此，对人生的失意避而不谈，他用一种不同的方式重新体验了一遍那些得意的事。这一次，他努力回忆那些成功境遇的"肌质"，原因是，他考虑到自己在那些真实情境中春风得意之时并未注意到其中的种种细节。这里存在一个有关艺术作品的基本悖论，这一悖论反映出我们组织系统中一个令人窘迫的缺陷：我们可以在艺术中更为切近而敏锐地体验自己的处境，但前提是要明白，那不是真实的情境，而只是想象的结果，真实的情景早已是过眼烟云。在生活中，我们粗糙而实际，看见艺术中的自己细腻而敏感，我们在感到喜悦的同时深感惶愧。

一首诗由于细腻敏感而美妙卓越。诗篇中的冲突、对立与失意只会给诗人的诚实加分，只要他不是一成不变地仅仅描绘这类情境。"异质性"——我取之于理查兹本人——也是一个不错的词，如果它指的是种种事物构成的诗歌肌质，那它所指示的就是一个微妙与绝对的"老练"同在的效果范围，维吉尔的诗与《里西德斯》同属于这一范围。

我们若真喜爱悲剧和反讽，就应当知道，要求我们所有的诗歌都包含悲剧和反讽的做法实为不智之举，因为我们不希望玷污它们的名声。我们应当承认，它们是诗篇结构性的整体效果中的特征，但与决定诗篇优劣的感悟力无关，诗歌感悟才是诗篇的肌质。

十三

悲剧令人想到反讽，反讽又很容易导致含混。如果理查兹先生

没有对含混进行深入讨论,那是因为有剑桥的威廉·燕卜荪先生代劳了。名师出高徒,仅教出一个燕卜荪,即足以令理查兹青史留名。燕卜荪出版于1929年的第一部著作《含混的七种类型》系统地记述了作者阅读英语诗歌、寻找含混的经历,我相信它是迄今为止出版的最富于想象力的读书笔记,而燕卜荪则是有名的最细心、最机敏的诗歌读者。他这样阐述理查兹(及其他人)对于自己的影响:

> I. A. 理查兹先生当时是我文学士荣誉学位英文课第一部分的指导老师,他让我写这篇论文,并跟我讲了可以写到论文里去的各种材料,我在他那里受到的影响大得无以复加。我所用的方法来自劳拉·莱丁小姐和罗伯特·格雷夫斯先生对莎士比亚一首十四行诗的分析。

我在本章的结尾用一节的篇幅来讨论燕卜荪,以此来结束本章关于理查兹的讨论。我很高兴地声明,本节不再纠缠于第二和第三语境,而只谈第四和第五语境。燕卜荪毕竟是理查兹的门生,对于诗篇表达的情感,他也有所评论,但我认为他并没有真正把情感问题放在心上,让他进行条分缕析的是诗篇的认知内容。

如果一首诗同时允许对其意义进行两种不同的解读,最后又不明确说明孰是孰非,含混就由此而产生(有时远不止两种解读,此时严格说来,含混一词就不合适了)。① 事实上,含混比愚钝的读者(我承认自己就属于这一类)所能想象的要普遍得多。

含混是一种诗歌手法,存在于逻辑结构之中,这就是燕卜荪研究的要义所在。在科学话语中,含混会显得不伦不类,因而备受非议。但我相信,燕卜荪没有在任何地方说过含混是诗歌的主要手法,至少在一个地方,他倒是结合一个实例就另一种被他称为铺散的手法进

---

① 英文 ambiguity(含混)一词中的前缀 ambi-意为"两,双重",故 ambiguity 本意是模棱两可。——译注

行了完整的说明——几乎仍是现有的最出色的说明。我认为,铺散,即把注意力均匀地分散到整个领域的所有局部细节上去的做法,是诗歌的主要标志性手法,当然也是最基本的手法。此外,我认为,虽然含混本身由逻辑对立所造成(第四语境),它也可能使人更多地注意铺散,或者说注意意义的纯异质性(第五语境)。不过,我首先要借燕卜荪自己的话来说明,在诗歌尝试铺散时,有多少异质的意义涌进了诗歌。他引用了锡德尼那首古怪而又美丽的六节诗,其中斯特雷封和克雷奥斯二人的对话充满了田园风情:

斯特雷封　你们这些热爱长满青草的山峦的牧羊之神,
你们这些在幽谷之泉出没的仙女们,
你们这些喜欢自由静谧的森林的山神们,
请你们倾耳欣赏这优美的音乐,
它给我的苦恼带来了黎明:
牵拽着悲哀走向每一个黄昏。

克雷奥斯　呵,水星,你这第一个走向黄昏的天神,
呵,荒山野岭中来自天上的女猎人,
呵,以黎明命名的可爱的星辰,
在我的声音充满这忧郁的山谷的时候
请你们倾耳欣赏这优美的音乐,
这常常在密林中激起回响的音乐。

斯特雷封　我曾经是森林中自由的居民
那里我白天躲避阳光,晚上游乐戏耍,
曾因奏出美妙的乐曲而受到尊敬,
现在却被放逐到这可怕的山林
放逐到这肮脏而折磨人的幽谷,

每天早晨都变成怕见阳光的鸱鸺。

克雷奥斯　我曾经每天早晨兴高采烈，
猎取林中的飞禽走兽，
我曾是充满这些山谷的音乐，
现在我是这样郁郁不乐，整天都是黄昏，
我无比沮丧，把小丘当成高山，
用哭声而不是音乐充满这些山谷。

斯特雷封　我那无限美妙的乐曲好久以来
就成了清晨的悲号，
带着凄婉爬上最高的山峰：
我的思想早就从森林变成了沙漠：
我的欢乐早已进入黄昏，
我的尊严被投进倍遭践踏的山谷。

克雷奥斯　山谷中快乐的居民好久以来，
就要我停止这奇怪而刺耳的乐曲，
我干扰了他们白日的劳作，晚间的娱乐：
好久以来我就仇恨夜晚，更仇恨早晨：
好久以来思潮就像林中野兽追逐着我，
逼得我只想在大山底下藏身。

斯特雷封　我好像看见巍峨雄峻的山峰，
变成了低洼可悲的深谷：
我好像在这不祥的森林中听见，
夜莺在学着鸱鸺歌唱：
我好像感到这里清晨的安逸

已变成黄昏的死寂。

克雷奥斯　太阳刚刚开始攀登山冈，
我却看到一个肮脏多云的黄昏：
清早我闻到山谷中的花香
却像闻到刺鼻的臭气：
我听到甜美的音乐，
却像听到林中被害人凄厉的叫声。

斯特雷封　我想烧光这森林的所有树木；
每天黄昏我都想跟太阳诀别；
我诅咒音乐的无聊的发明者：
我嫉恨那些崇高的山峰；
我无限鄙视这些卑贱的山谷：
我厌恶夜晚、白天、黎明。

克雷奥斯　我的祈祷成了对我自己的诅咒：
我胸中的火焰比森林大火还旺还高；
我的尊严比最低的山谷还卑下：
每个黄昏我都希望不再见到下一个黄昏；
我在大山面前感到无比羞愧，
我要堵住耳朵，否则会为音乐发疯。

斯特雷封　因为她全身充满音乐，
她比红彤彤的朝阳还要美丽夺目，
她的尊严胜过那巍峨的山峰，
她的身段比森林中的杉树还要挺拔，
因为她从这昏暗的山谷中取走两个太阳，
我才被抛进了永恒的夜晚。

克雷奥斯　因为阿尔卑斯跟她相比成了山谷，
她一句话便从天宇上招来了音乐，
当她来临时，太阳在傍晚也会升起，
她走到哪儿，哪儿就是早晨，
呵，她已离开，离开了我们被玷污的森林，
我们青翠的山岭就变成了荒漠。

斯特雷封　这些山岭可以作证，这些山谷也可作证，

克雷奥斯　这被我们的音乐败坏的山岭也可作证，

斯特雷封　这就是我们的晨歌，

克雷奥斯　我们的晚唱。①

评论如下(第48页)：

这种形式缺乏推进的方向和动力，无论它谱写得多么华丽，都带着单调不变的悲号，徒然叩击同样的门扉。山峰、山谷、森林；音乐、黄昏、清晨；只有在重复这些词语时，克雷奥斯和斯特雷封才暂时停止他们的悲号，这些词划定了他们的世界，构成了他们环境的主要特征。他们十三次反复哀诉他们失恋后百无聊赖的田园生活，这些哀诉有点像是滚滚海浪在漫无目的地拍打礁石，之后，我们好像弄懂了从这些概念而来的所有意义。于是，我们终于在一句话里领会了这些概念所有的言外之意(如果

---

① 见锡德尼(Sir Philip Sidney, 1554—1586)的《阿卡迪亚》，译文引自《朦胧的七种类型》，周邦宪等译，杭州：中国美术学院出版社，1998，第44—48页。——译注

我们已经明白它们本身的意义)，事实上，我们领会了最后一句话的弦外之音。为了说明这一点，我一定要看一看每一个词在另外十二个地方出现的情况。

“山峰”是潘神经常出没纵欲寻欢的地方，也是狄安娜守护贞洁的地方，这两位是情人们求助的对象；山峰可表示禁锢或放逐，无计可施、荏弱无能或重重困难、莫大成就，伟大到令你嫉妒或觉得与有荣焉(让你感到无助或强大)；山峰给人以墓茔的安宁或绝望；它们十分遥远，太阳在它们背后朝升暮落，它们又近在咫尺，将人困锁在山谷中；它们是杳无人迹的荒野，是夏天人们放牧牛群的广袤牧场。

“山谷”中有仙女出没，你也许会向她们拜求，但山谷也是人们居住的凡间，是你的整个世界，却又是那么狭小，你的声音能传遍整个山谷。山谷与山峰相对，它们或是安宁适意的桃源，或是卑贱痛苦的渊薮。山谷里或繁花似锦，温暖如春，或只是些幽暗的深谷。

“森林”虽然很有价值，司空见惯，却荒凉而暗伏危险。森林里既有夜莺又有猫头鹰；森林里的野兽尽管凶猛，却给猎人带来巨大的快乐；森林之火非福即祸；森林里虽然到处野性难驯，但你可以在那里自由地思想，它挺拔的树干是你骄傲的象征。

“音乐”可以表达快乐或忧伤，与说话相比既含蓄又直接，在人们的感觉中，牧歌中的人物既有浓郁的乡土气息，又有些过于文质彬彬，音乐与这种固定的印象有关。音乐可以使旁听者欢欣雀跃或怅然若失；尽管它属于绝望和天鹅的死亡，却有着那位女子的美丽风韵，得以跻身天国仙境。

“早晨”带来希望、光明与劳作，“黄昏”带来休憩、嬉戏与绝望。它们是自然的变化，抑或是一天天乏味的重复。它们的保护神一个是人们不敢直呼其名的维纳斯，一个是与她不通音信的水星。“早晨”常常还有另一种含义，第十一版及以后的版本中一个聪明而富于启示的印刷错误将这种含义突现出来：

当她来临时,太阳在夜晚升起。
她走到哪里,满脸哀愁额如泪洗,
呵,她已离开,离开了我们被玷污的森林,
我们地肥草美的山岭就变成了荒漠。①

这种形式通过对这些词语的一咏三叹获得效果,逐渐加深我们对它们的兴趣。通过反复,这些词的全部潜在含义都被激发出来,而每一种含义又通过反复被用来制造出一个简单的奇喻。因此,当诗中始终不变的怨望之情终于被揭示无余时(我无意以此贬低诗中逐渐加强的气势,却要赞美它意念的专一),一连串对当地景致的感受,那种对当地景致习以为常的全部感觉就被融入忧伤之情,成为心灵中单一激情击打出的节奏。

上面这个例子足以证明燕卜荪的诗评才调不凡,我认为如此深刻的文章,却同时能如此耐心地一一道来,在以前的英国批评界绝无仅有。如今我们见得多了,理查兹和燕卜荪的影响传播很快。正是出于这个主要的原因,我认为现在应该指出当前业已形成的一个声势浩大的思想潮流,这一潮流完全可以被称为一种新批评。

我希望更具体一些。我现在谈的是燕卜荪对锡德尼六节诗的评论,显然,这首诗非常突出地使用了铺散手法,同时非常执著地不断地探索诗人身边物体的特性。那便是这首诗的肌质或者异质性,属于第五语境。这一特性经燕卜荪阐明之后,我们又发现这首诗显然

① 此处是印刷错误导致前后不一致。第71页上的那段"当她来临时,太阳在傍晚也会升起,/她走到哪儿,哪儿就是早晨,/啊,她已离开,离开我们被玷污的森林,/我们青翠的山岭就变成了荒漠"的原文是:At whose approach the Sunne rose in the evening, /Who, where she went, bare in her forehead morning, /Is gone, is gone from these our spoiled forrests, /Turning to deserts our best pastur'de mountaines.

而此处印成:At whose approach the sun rose in the evering, /Who where she went bore in her forehead mourning, /Is gone, is gone, from these our spoiled forrests, /Turning to deserts our best pastor'd mountaines. ——译注

还在所展示的内容中，不断地将一些对立的倾向两两暧昧地组合在一起，那便是第四语境所说的逻辑或结构效果。

这首诗特有的铺散性自然因其形式或格律模式所致。六节诗要求有六个完整的诗节，锡德尼不止是遵从了六节诗的要求而已，六节诗全诗六节，但他加长了一倍，他的作品共有十二节。他先后十二次依次对牧歌中山峰、山谷、森林、音乐、夜晚、早晨的肌质进行探索，与此同时逐次推进其戏剧性。真是一部肌质丰满的杰作。这首诗的特殊结构效果主要来自多组善恶对立的两两组合，我认为，它之所以特殊，还因为这样一种结构效果整体上是悲剧。当然，这是拘于一首短诗形式的悲剧，此外，还得承认，由于它仅包含田园生活这一单一内容，因而显得非常陈腐做作。对于燕卜荪在分析这首诗时所表现出的深刻敏锐，我唯一不赞成的是，他对作为"心灵中单一激情击打出的节奏"的巨大悲痛有些同情过度。这首诗素材陈旧，因此，初读的兴趣之后，如果缺乏对其精妙技法的思考和欣赏，兴趣几乎就会变成一种文学上的矫饰。长话短说，全诗具有悲剧的效果，尽管整个对话发生在主要事件以后，而这一情况并不合乎我们这些理论家的趣味，对于灾祸的准确揭示却到很晚才出现，灾难本身到来之际便是灾难揭示之时，在此之前，人们看到越来越多的征兆。这灾难就是：一种可贵的道德模式（真挚的爱情）无果而终，用亚里士多德的话说，命运发生了悲剧性的"逆转"。结构上的细节之中包含着许多不祥之兆，例如，猫头鹰与夜莺、荒漠与牧场以及被害人的惨叫与音乐之间两两对立，这种做法在悲剧中一定很寻常。那些细微的对立起初并不明朗，后来恶逐渐压倒了善。我知道锡德尼没有十分成熟的伊丽莎白时代的戏剧可资效法，他的做法所反映的不过是一位诗人良好的结构感。他努力而别出心裁地去满足其诗歌肌质的苛刻要求，即便此时，他仍是按照计划营筑其结构。

我的读者可能会不高兴地说，同样那些个细节，一会儿说它们构成了诗人笔下丰满的肌质，一会儿又说它们是构成严密逻辑不可或

缺的成分，因为它们必须两两对立。这也是势所必然。在我看来，诗人的“独出心裁”是他了解事件真实肌质的唯一途径，没有了它，诗歌就不存在，取而代之的是一种概述或“释义”，就像下面这一段：

两个牧羊人倾诉他们的悲痛，最后透露说，引起这悲痛的是他们情人的离去。

也可能是他们情人的死亡，那样会更符合挽歌的传统。诗人写同样的东西，先要想象表达这种悲痛可能采用的整个情境。可以具体表现这种悲痛之情的细节范围很广，内容很多——当然，对于一个易受影响的诗人来说，前人的努力已经形成的田园文学传统会缩小这一范围。即便如此，锡德尼远没有穷尽一切，我们对这个问题稍加想象就很容易看出这一点。具体的细节必须与客观的情境真正地吻合，但是任何细节都有其诸多的个性侧面，正因为它复杂，所以它说不定在哪一点上就会与诗人演绎中的逻辑兴趣联系起来。如果像此处这样，诗人的逻辑兴趣在于呈现每个细节在姑娘离去之前和之后的两重性，这很容易做到。让我们即兴想象一个锡德尼所没有使用的细节，赋予其两重不同的意义：

姑娘离去之前：牧羊人有一些羔羊，这自不待言，而她过去很喜欢爱抚它们，这使牧羊人感到它们的跳跃优雅无比。姑娘离去之后：现在羔羊就是羔羊，傻头傻脑，丑陋讨厌，麻烦无比，而且“肮脏”，牧羊人恨不得它们掉下悬崖摔死才好。

逻辑从历史中抽象而来，但我们不仅关注抽象出来的东西，也关注抽象背后活生生的肌质。否则，我看不出被我们称为诗歌的东西究竟是什么，更看不出被我们称为完整体验的东西是什么。

我认为，一个细节若同时存在两种可能的意义，二者互相对立、

不能两全，且诗作并不判明孰是孰非，真正的含混才会产生。燕卜荪的解读在我看来完全支持这个论点。如果是善恶之间的道德对立，就会造成反讽的效果，而如果造成的效果是像锡德尼的六节诗那样的悲剧，说明恶战胜了善，这时的效果没有含混可言，尽管善可能得到了充分的展示。含混主要是一种反讽手法。

燕卜荪对含混并不看重，除非它真实而又异常机智。他研究的某些效果尽管不合他的脾胃，却也可以称为含混。它们都是些笨拙的含混，产生于逻辑差错，暴露出诗人在思维上的粗疏与优柔，他或许作出一副逻辑确定的样子，但他的诗篇根本缺乏这样的确定性。例如，燕卜荪在第 191 页引用了《丁登寺旁》的部分诗句加以评论。这段评论很长，但始终紧扣主题，不全部引证对燕卜荪有失公允：

> 鉴于前文已经讨论过的原因，华兹华斯不是个含混的诗人。对于简朴的崇拜将它的复杂推回到潜意识之中，将高山迷泽中的思想之源一毒了之，用最简单的语言陈述人们心灵深处的混乱。然而有时候，当他不能确定人们能在多大程度上容忍这种简化时，也会采用一种可称作哲学含混的手法……因此，华兹华斯某些最著名的诗篇中究竟隐含了多少泛神思想，在很大程度上取决于读者的趣味，读者很容易通过强借语法之名来维护他的观点：
>
> 因为我已懂得
> 如何不像一个无知少年那样去看待自然，
> 而时常于自然中听到静默忧伤的人性乐曲，
> 不粗糙也不刺耳，却有一种巨大的力量
> 足以磨炼思想，使人节制。而我感受到一种存在
> 它让我在崇高的思绪中
> 愉悦得躁动不已；一种崇高的感知
> 感觉什么东西在更深的地方相互融合，
> 它的栖居之所是那落日的余晖，

无际的大海,生机勃勃的空气,
蓝天,以及在人心之中的
一个运动,一种精神,它激发着一切有思维的生物,
也驱策着被思维的一切,与万物一同运行。

仅说这些诗句极其优美地传达了诗人意欲传达的情绪是不够的。华兹华斯似乎对自己的信念深信不疑,并希望读者了解这些信念是什么。因此,有必要对这段诗文作一番提炼,看看华兹华斯在上帝、人类与自然之间相互关系以及通过哪些途径可以了解这些关系的问题上发表了怎样明确的观点。

人们在这样的提炼过程中会发现几个语法上的难点。不知道在比什么"更深的地方相互融合"(more deeply interfused),被"而"(and)一词和一个句号分隔开来的"人性乐曲"(music of humanity)与"存在"(presence)是不是一回事也不清楚。我们也许还注意到,"在……中"(in)这个词似乎将"人心"(mind of man)与"余晖"(light)、"大海"(sea)、"空气"(air)、"天"(sky)区别了开来,这又把"运动"(motion)和"精神"(spirit)与"存在"(presence)和"什么东西"(something)也分隔开来,但这一切又可能与"乐曲"是一码事。这么说来,华兹华斯或许感觉到"什么东西"比那个令他"躁动不已"的"存在""在更深的地方相互融合"。在这里,我们好像看见上帝特别向这个神秘主义者单独现身,但在更深刻的意义上,我们看见上帝存在于他的一切造物之中。也许那个"什么东西"说的就是"存在"("感受"[sense]等于"愉悦"[joy]),因此二者都比"人性乐曲""在更深的地方相互融合",不过融合的方式完全相同。这种解释认为,上帝只存在于他的造物之中,而且对于诗人和对其他造物他都有着同样的影响;或者说,在诗人的想象中,上帝存在于造物之中,正如"人性乐曲"在他的想象中也存在于造物之中一样。因此,第一

种说法属于基督教,第二种说法部分属于泛神论,部分属于不可知论。此外,那个"什么东西"可能仅存在于诗中提及的自然诸物中,到"天空"为止,于是,与那个"什么东西"不同,"运动"与"精神"在人们心目中根本不"融合"于自然之中,它们是活跃于"人心中"的东西。与此同时,它们又有似于那个"什么东西",因此华兹华斯感觉到的要么是它们自身,要么是心中对于它们的意识。这样读来,我们读到"人心"这几个字时,声音会带着几分胜利的自豪而激越起来:人类的精神同上帝的精神一样遍布在自然中,同时保持了独立于上帝的尊严。或者说,那个"什么东西"也许同样"存在于人的心中",而"运动"和"精神"是它的同位语。根据这样一种对上帝不利的语法分析,上帝本身就是自然,他使我们同时受制于决定论和宿命论。

至此,我研究了语法上的含混,然而,最后三行令人又生疑窦,诗人为什么要来这么一个似乎无关宏旨的区分?在这里,不论主体是人还是某种形式的上帝,都对"思维"(thought)的对象和主体进行了区分,他"激发"(impel)这一切;至于既非思维对象又非思维主体的"万物"(things),他与之一道"运行"(roll)。(我不清楚华兹华斯正在"思考"着的那些非思维对象的"万物"有着怎样的逻辑地位。他毕竟不是在十二分用心地思考,所以这或许无所谓。)我能从这个区分中看出的唯一好处就是,它使得"精神"既聪明又缺乏悟性,"精神"既是上帝也是自然,它让我们能够把上帝既看成二号,又无损于他作为一号的地位。

的确,不论这些诗句是否蕴含了丰富的哲理,从表面上看,同样混乱的诗句也会传达一种运用二律背反的方式,因而被奉为圭臬。有人认为华兹华斯缺乏这种力量,原因是,他说起话来仿佛手中握有一条金科玉律,有了它,他那些不明不白的诗句就能协调得清清楚楚,然而,由于他的信仰本身明明确确,他觉得如果要避免直陈信仰,那些不明不白的诗句还有留下的必要。

他既要发扬踔厉,又不欲破门出教,既要最大限度地传达泛神思想,又不想震骇读者,所以说起话来很有几分闪烁其词。为避免误会,我必须重申,我很喜欢这些诗句,而且发现自己和别人一样记住了它们。也许,华兹华斯要保持他诗歌上的独特立场,就应该闪烁其词。况且,通过对本章这一诗例的研究,我已表明,我认为这种闪烁其词的含混有其深刻的必要性,只是诗人在写作时并未意识到而已。然而,也许这最后一例可以作为一种应用性含混,它告诉我们,所有这些含混可以用来指责一位诗人观点的混乱,而不是赞美他思想的博大精深。对于更为有益的含混,我将在下章讨论。

我认为这一评价清晰而又公正。

至于含混的七种类型,我将基本上用他的原话将其简单罗列。他的排列顺序是:从存在较少逻辑对立的含混到逻辑对立更多的含混,直到逻辑对立无法调和。我得说,这是一个从单纯到反讽的顺序。罗列并不能代替研究,不过先看以下的排列:

一、两个及两个以上的相似点将某物比作另一物。

二、一个用语具有双重或多重含义,这些含义在逻辑上保持一致。

三、一个用语同时具有两个含义,只有其中一个含义在逻辑上与上下文有关联。双关语属于这一类型。

四、用语具有双重或多重含义,这些含义并不完全一致。

五、诗人在一段话中间才确定自己所要表达的含义,结果导致这段话首尾互不关联。(我想读者看到这里,立刻会说:莎士比亚。)

六、一个用语被一个讲究逻辑的读者解释成彼此矛盾的说法,而它们并非诗人的本意。

七、一个用语具有显然互相对立的双重含义。

燕卜荪总是比他的读者先行一步，我要说，他早就知道，批评家看到自己的这一分类后会说，第一类和第二类似乎并非严格意义上的含混。我们会说，那样的含混还是存在的，我们面对一个文本细节时，感到自己作为读者有权决定在这个细节上花多少时间来推想它的具体特点，而我们对这个细节注目越久，它就越显现出丰富的含义。燕卜荪承认读者有权选择在一个细节上花多少时间。我们阅读到"为了赫卡柏！"（by Hecuba！）①这样一个惊叹语，我们可以掩卷而就特洛伊的陷落来一番心骛神驰，也可以在认出这个贵族式的惊叹之后几乎一带而过。这种含混太过明显，不需要费心思量，也并非燕卜荪所考虑的第一类含混。他所考虑的是隐喻，他考虑到喻体可能不只有一个而有几个特征支持其逻辑合理性。这使我们想起理查兹对顿汉姆的河流—思想隐喻的分析，但燕卜荪讨论的是些更为朴实，在文学作品中也更为普遍的隐喻，透过他对这些隐语所作的分析，人们可以最终看出他的研究的总体价值。我认为我们都会敬佩他的解读，但他的解读也令我们心生戒惧，因为它们可能都是过度阐释。

我要引证一下他对莎士比亚一个诗句的讨论，该诗句为一个四行诗节中的第四行：

你从我身上能看到这个时令：
黄叶落光了，或者还剩下几片
没脱离那乱打冷战的一簇簇枝梗——
不再有好鸟歌唱的荒凉唱诗坛。②

① Hecuba 是特洛伊国王普里安之后。——译注

② 见莎士比亚第七十三首十四行诗，其余诗句如下："你从我身上能看到这样的傍晚/夕阳的回光沉入了西方的天际/死神的化身——黑夜，慢慢地出现/挤走黄昏，把一切封进了安息//你从我身上能看到这种火焰/它躺在自己青春的灰烬上缭绕/像躺在临终的床上，一息奄奄/跟供它养料的燃料一同毁灭掉//看出了这个，你的爱会更加坚贞/好好地爱着你快要失去的爱人！"译文引自《莎士比亚十四行诗集》，屠岸译，上海：上海译文出版社，1988，第146页。——译注

像他研究的所有其他莎翁诗句一样,这一行诗很容易挑起连篇累牍的论争。燕卜荪在第 3 页上说,这行诗把枝梗比作唱诗坛合情合理,原因如下:

> 因为坍塌的修道院唱诗坛是歌唱的地方;因为唱诗坛上的人要坐成一排;而且因为它们都是木制的,且雕成绳结状什么的;因为它四周曾是遮风挡尘的屋宇,这屋宇仿照森林而建,彩绘玻璃和壁画使之色如翠叶红花;因为如今这里人去楼空,灰暗的墙壁如冬日的天空;因为唱诗男童令人联想到一种冷艳自怜的魅力,这种魅力完全符合莎士比亚对这组十四行诗所咏对象的感情;此外还有各种社会学和历史学的原因("啊,谁还记得那竹马",而且清教徒们已将五朔节花柱砍断),这些原因究竟起到了多大作用,现在已很难估计;这些原因,再加上其他能够说明这一明喻在这首十四行诗中所起作用的许多原因,共同赋予了这行诗美感。在这些原因当中,由于不知道应该最清楚地记得哪一个,于是便有了一种含混,显然这种含混促成了诗歌丰富而强烈的效果。形形色色的含混手段是构成诗歌的根基之一。

在枝上鸟与唱诗坛二者之间,燕卜荪设想的种种相似之处实在是引人入胜,见识不凡,再高明的读者在他面前都会羞于畏缩否认。那些涉及诗人生平和历史背景的相似之处,燕卜荪向来很喜欢,用起来也最自如;它们充斥着"文学"典故,所以很是高深,令好高骛远的读者最难割舍。但是我觉得,这有些过于苦心孤诣。大多数读者——我不知道怎样确定"理想"读者——根本没有意识到有如此多的含义可供选择,原因是,与燕卜荪相比,他们好像对诗篇整体结构的发展感觉略微更清楚些,而且为了让这种结构发展得以完成,它总会更快地让人感受到。为了说明眼前的这个例子,我要做一点追本溯源的事。

这是第七十三首十四行诗中的第三个四行诗节。在创作这首十四行诗时,莎士比亚心境忧郁。他觉得世情险恶,生不如死。他也许是身体欠佳,因为他谈到死亡的可能,不过,主要还是意态的消沉。他高兴不起来,连自己的诗作也落入低谷,要么不写,一出手就索然无味。这就是大背景,我们似乎有必要将这首诗准确地置于这一背景之下,不仅要参照在它之前的诗作,还必须研究在它之后的作品,看看是否对理解前面写的这首诗有所启发。

于是,我们就可以简要地陈述这首十四行诗的核心思想了。

> 你问我,我和我的诗出了什么问题。唉,现在是我生命最低落的时候。拿季节来比方(第一个诗节),想想那木叶摇落,秃枝残梗,就算还有几片残叶苦苦支撑,也是枯干黯淡;或者更贴切一些,想想那些鸟儿曾经歌唱其间的枝柯,如今鸟去枝空。拿时辰来比方(第二个诗节),想想日色已尽、夜幕降临的时刻。拿篝火来比方(第三个诗节),想想火势将尽,唯有余烬若灭若明。

第一个隐喻意象最为丰富,然而,或许三个隐喻所表现的日暮途穷的惨淡意味越来越浓。果真如此的话,它们所遵循的是一种戏剧感。

诗人从不直说:我体弱多病,情绪低落。他在诗中连用三个隐喻来描摹他的景况,而并未言明喻本,这样一种步骤仿佛在说:

> 我的喻本是X,它存在于下面的每一个喻体中,请找出X。

在这里,我们面对的是一种基本的含混,燕卜荪屡屡触及,却没有将其专门分类单列。(他按照另一原则划分他的含混类型,尽管如此,在阅读他的著作,提高我们辨别含混的能力时,我们仍然不得不反复强调,他对含混的研究并未穷尽一切。)我认为,这种含混就是布鲁克斯先生或许会称为功能性或结构性隐喻的东西。诗人让我们通过对

喻体的琢磨来认清寓于其中的喻本,结果,我们可能不得不反复研究喻体,多方揣摩之后才找到满意的答案。如果我们面前共有三个隐喻,而且我们知道它们三者共同的意义就是正确的喻本答案,那么,我们成功的希望就增加了,虽然要多花上一些时间。因此,如果我们不先读完其他两个隐喻,却在第一个隐喻那里停下来苦思冥想,我们就太愚顽不敏了。这类含混的价值在于,当我们在喻体中寻找通向喻本的线索时,我们必须全面地认识喻体,结果,当我们满足了第四语境的要求以后,对第五语境也有了更多的了解。我认为这一类型或可称为"限定型"或"断语型"含混,它是最大胆的一种类型。当我们说"他已智穷才尽"(at his wit's end)或者"那真是飞来洪福"(windfall)的时候,我们用的就是这种类型的含混。在逻辑性话语中,我们必须努力找出这些含义,除非它们在使用过程中已经约定俗成而无须我们费心,其结果是,我们对这类隐喻不一定还会浮想联翩,我们或许不一定还把它们视为隐喻。鼓吹"纯正"语言用法的人在接纳它们时往往仅有一丝保留,认为这些说法"模模糊糊"或"朦朦胧胧",而正宗的思想家丝毫不会允许它们妨碍自己思考。

如果这就是断语型的含混,我们在寻找喻本线索时,就要密切关注喻体中特别给出的所有细节。我们讨论的四行诗节相当详细地向我们描绘了从枝梗掉落的树叶,于是我们自问:莎士比亚失去的是什么呢?我们很可能会同意说,此处的莎士比亚就像(第二幕第二场中的)哈姆雷特,他说,他近来"一点兴致也提不起来,什么游乐的事都懒得过问",更重要的是,他失去了他过去像诗人那样用华丽的想象和隐喻来形容这个世界的习惯。枝梗仍是喻体的核心,但不久树叶就被抛开,鸟儿就正式进入了我们的视野。树叶也许泛指莎士比亚活泼愉快的精神、呼朋唤友时的乐趣、社会的荣宠以及诗作之类的东西,而鸟儿则专指诗作。我们读到的诗行似乎并不是要排除树叶的比喻,而更像是要将注意力集中到树叶所有含义中最受关切的那一个上面:莎士比亚的诗何以变得如此平庸肤浅或尖酸无聊?

现在来看看“荒凉唱诗坛”这一短语，我们已经读过燕卜荪对它的讨论。我认为，如果我们认真而有分寸地阅读这一诗行，我们就会注意到好几处被燕卜荪忽略的地方（尽管我猜想他对它们一清二楚），而他注意到的一些东西，倒是我们必须加以忽略的。

首先，值得注意的是，唱诗坛出现在鸟儿之前，虽然若没有鸟儿，就根本不会有此处的唱诗坛。这是另外一类常见的含混，它存在于这样的喻体中：一旦诗人说明喻本，我们对喻体与喻本的相似之处便一目了然。喻体先于鸟儿的出现，驱使我们一边等待喻本的揭晓，一边在喻体众多的内容里慌乱摸索。我认为这种类型的含混——如果要对含混进行分类的话——是我希望去研究的，我也许会把它称为悬念型或暂时型含混。在我的印象中，它很可能是维吉尔等人使用最多的含混类型。这类含混通过词序的安排使所要表达的含义悬而不表。

此外，我们必须在另一层意义上注意莎士比亚使用隐喻时天马行空的个性。是可爱的鸟儿的鸣唱使得教堂唱诗坛成为枝梗这一喻本的喻体，如果枝梗间没有鸟儿，唱诗坛就成不了喻体。莎士比亚一直等到鸟儿一去无踪，才回忆起百鸟在那些枝梗间欢鸣之时，那时的枝梗如同教堂的唱诗坛一般。他甚至并不说自己回忆起了这一切，只说失去了鸟儿的枝梗，就像唱诗坛不见了吟唱者，于是便有了荒凉的唱诗坛这么一说，消失掉的不是别的，而是使唱诗坛成为唱诗坛的唱诗声。莎士比亚如此一步跳到不见了歌者的唱诗坛，就极大地压缩了这一喻体的来由，但这却几乎算不上一例真正的含混。

第三个应该注意到的情况是，枝梗是莎士比亚失意心情的喻体，而唱诗坛又是枝梗的喻体，于是，我们面对的是一个喻体的喻体，技巧上也许可以称为“复合型”（不单是复杂的）或“叠嵌型”隐喻。不过，对于莎士比亚来说，那算不得什么。

最后，我们来谈谈燕卜荪真正讨论的含混：多重含混（或更准确地说是多重含义中的选择），它产生的原因是，在喻本与喻体之间，在

光秃秃的枝梗与荒凉的唱诗坛之间,存在大量可以成立的相似之处。我并不指望能够像作某种数学演示那样,准确而令人信服地说明我何以认为燕卜荪的解读有误。只要拿支铅笔把所有可能的含义写下来,我们马上就会承认,燕卜荪提出的所有含义都有可能成立;这些含义多多少少地隐没在客体复杂多元的含义之中,我们全部都能认出来。但是,我反对他把莎士比亚对唱诗男童所抱有的自恋式兴趣,以及清教徒对教堂歌声和装饰的粗暴践踏都包括在内。喻体本身可能具有这些含义,但它们在喻本内部找不出任何对应之处,因此按照燕卜荪自己的标准,这些含义应不予考虑。

我之所以反对燕卜荪列举的洋洋大观的那么多相似之处,主要原因是,对它们的关注会分散我们的注意力,使我们无法关注其他更重要的情况,也就是说,我们会因此无法关注逻辑结构方面的事情,我在前文中曾努力证明,逻辑结构一步步将我们推向这一诗句,并在这一诗句中发挥作用。对于任何一首诗,我们都无法顾及它背后的所有含义,因此,对于我们所要关注的东西就得分个主次轻重。例如,燕卜荪并未考虑枝头的树叶对于莎士比亚的喻本来说意味着什么,却煞费周章地搜求一个在整个诗句中处于从属地位的短语的意义。我这样说听起来自相矛盾,但是,我想说,燕卜荪将含混作为自己的研究课题,以一种独特的方式研究了一个逻辑问题,然而,他对这个问题的局部情况设想过多,所以在揭示诗歌整体逻辑结构的责任感方面落到了他的读者后面。在我看来,认识并认可一首诗可能包含的逻辑结构非常重要,一首诗的种种含义必须有一个可资附丽的结构。诗人们并非毫不用心,读者不应当比诗人们用心更少。

每当我重读"荒凉空寂的唱诗坛"时,这几个词总是在我眼前呈现出一个异常鲜明生动的意象,我会情不自禁地把这首十四行诗的逻辑思想暂时搁在一边而去探究这一意象。它对我仍然具有新鲜感,大概是因为我的思考尚未——至少是在我读到燕卜荪的著作之前——像我希望的那样深入。浮现在我眼前的或许是曾经精雕细刻

的腐木断石,昔日神圣的殿堂,如今屋顶已经坍塌。就像任何一个出色的隐喻那样,这一意象非常突兀地坠入了莎士比亚的诗篇,没有任何让我不快或者让我产生怀疑的借口。按照某些标准,它也许是个很平常的意象,但是在它的突兀之中有着令人惊奇的深意,因为它们全然不去迎合喻本的需要,而与喻本分道扬镳。它们的确深刻,重要的是,如果我们要在逻辑上取得真正的进展,那些含义深刻得颇有些像禁区。这种尚未全部为我们所把握的意义与燕卜荪所详细解释的意义并不吻合,但是我认为面对一首诗所呈现的肌质,一个读者就该这样发挥想象;读者的想象必须永远面对诗歌丰富的异质性,必要时还要面对它的含混,异质性是诗歌独特的、典型的方式。

然而,考虑到我们确实可以在喻本与其喻体之间列举出许许多多的相似之处,并感到有权从中择定,这里无疑就存在某种含混,这种含混几乎普遍存在于隐喻之中。我也许应该称之为"隐喻用法在理论上的整体含混"。实际上,读者并不把它看作一个需要逐字作语法分析的问题,更不会把它看作一个痛苦而迫切的问题。不久前(1940年9月),我刚刚见到一种文学游戏,其中,一个游戏者说,他正在想着一样东西,对之毫无概念的其他游戏者依次说"它像什么",然后第一个游戏者说出自己所想的东西,要求其他人说明他们所打比方中的道理。例如,一个游戏者说未知物像果胶糖豆,谜底公布了,当他听说那东西原来是小提琴曲,他就说小提琴曲像糖豆一样甜软。看来在几乎任何两个事物之间都有可能找到可比性。然而,诗歌更讲究逻辑上的完整性,它远不止是一个设想可比附性的游戏。

上述反对意见,以及我们还有可能提出的其他意见,都不能抹杀一个事实,那就是,在燕卜荪向世人展示了阅读的种种可能性之后,阅读将再也不可能像从前那样平淡而缺乏想象力了。想象力之过剩胜于想象力之不足。

第二章　T.S.艾略特:历史学批评家




PDG

一

艾略特的批评略早于理查兹，不过，两位批评家之间并没有真的构成竞争，他们由于相当不同的原因在相当不同的读者群中产生了影响。艾略特做学问讲求精确，落实到微妙的批评之中总是一针见血，但这一切，甚至还有他散文风格的卓尔不群，却未必能让一些个青年作家为之心动，年轻人寻求的是一种雄奇大胆的思想；接近这种要求的有理查兹的激进批评理论，年轻人认为，理查兹的理论代表了革命性思维的胜利，燕卜荪则带来了不容置疑的文学发现。

不过，艾略特从哈佛大学毕业之后离美赴英开创文学生涯时，他很像格林童话或安徒生童话里那些离乡背井去"撞大运"的年轻人。很快他一鸣惊人，取得了巨大的成功，而且这种成功并非昙花一现。一个美国人在美国，或者一个英国人在英国，都不可能取得如此巨大的成功。这种成功跨越了国界，皆大欢喜。

同样令文学界感到兴奋的是，他们很早就觉察到在他的批评背后有一个复杂的个性。除了批评家艾略特之外，还有其他的艾略特。具体说来，有三个艾略特，另外那两个是诗人艾略特和宗教家艾略特。他的首部批评著作出版于 1921 年，但第一本诗集早一年即已面世。这些诗篇才情洋溢，在结构和基调两方面都可谓革故鼎新，他的

批评虽然新颖独到，立意却很保守。1922 年，他的长诗《荒原》出版，它是我们这个时代最夺目的华章，具有深为年轻人所喜爱的恢弘气势和逼人锋芒。诗人艾略特与批评家艾略特发生了冲突：批评家艾略特就像杰基尔，诗人艾略特就像海德①；人们想象着若能在杰基尔字字珠玑的妙论中找到为海德开脱的言语该有多好，于是他们更加孜孜矻矻地研究杰基尔和海德，以便将其调和起来。我认为这办不到，那种言语不存在，他的文学批评和诗歌创作根本是背道而驰。他在两方面都陆陆续续发表了一些不那么重要的作品，但没有任何东西可以用来调和他分裂的人格，他的诗作丝毫没有真正地回归传统。但是，我承认自己对他的诗所作的概括太过简单。

1928 年，《献给朗斯洛特·安德鲁斯》一书问世，该书展示了艾略特个性的第三个方面②，令人大吃一惊。其中的文章探讨了散文体的宗教作品祈祷文。与此书同名的文章一开篇即写道：

> 尊敬的神甫，温彻斯特的朗斯洛特主教大人，殁于 1926 年 9 月 25 日。

这一开篇公开宣布了作者广为人知的系列定位：文学上的古典主义者，政治上的保皇党，宗教上的英国天主教徒。一个公众人物几乎不可能给自己贴上一张更为保守的标签了。这一标签确认了作者的文学和宗教立场，但对他的诗歌创作并不能给予支持，对于他为数颇丰的文学批评也没有产生十分直接的影响。此时的艾略特具有三重身份，每一重身份都与另外两重既同气连枝，又各自为政，这两种情况同样使得他的每一重身份更为有趣。也许我们完全可以说，他具有

---

① 杰基尔(Jekyll)是罗伯特·路易斯·斯蒂文生的科幻小说《化身博士》中具有双重人格的主角，通过药物的作用，正直善良的杰基尔博士可以化身为丑陋邪恶的海德(Hyde)先生。——译注

② 艾略特自 1922 年起开始编辑《标准》杂志，在这本杂志中，他的宗教兴趣显而易见。

我们这个时代最为有趣的个性。

我再作一点笼统的概括。艾略特的批评口味甚为挑剔——用他自己的话说,那就是"古典主义"——他的研究和兴趣所针对的显然是与他的个人作品大异其趣的诗。这一情形的意义在于,他本人的创作方式不会僭越他的批评判断力(反之亦然,不过那不是我们此处关心的话题)。但是现在我还想补充的是,他的宗教信仰从未凌驾于他对诗歌的批评责任之上。他最积极的影响之一在于,他一贯认为作品的审美效果本身就是目的,它独立于宗教、道德或社会政治效果,超然其外、凌乎其上。他说诗歌"自有其自身的目的",不论是纯属世俗的、甚至是反宗教的诗人,还是宗教诗人,他都一视同仁地细心品评,举例说,他写的文章中,评论无神的伊丽莎白时代人的,比评论17世纪宗教诗人的要多得多,态度也更为赞赏。我相信,他的批评立场现在依然没有改变。但是就其精力分布来说,宗教家艾略特已经占去了批评家艾略特的领地,就像他占去了诗人艾略特的领地一样。他现在的诗宗教色彩更加浓厚,宗教文章也几乎取代了他的批评文章。艾略特现在的散文作品充斥着宗教、政治和哲学内容,早期作品中那种严格意义上的文学批评如今已是凤毛麟角。

二

我说艾略特是个历史学批评家,我认为这种说法完全成立,正如我们在提到某些从事文学研究的大学学者时说他们掌握着丰富的历史学知识,其道理完全一样。那些学者熟稔历史与思想史的来龙去脉,能够将某个英国诗人同他的生平事迹、时代的"思想"与"风尚",以及同时代或属于同一"流派"或"传统"的前辈诗人联系起来。我们可能会想,这些人似乎往往在了解了这些联系以后就会罢手,他们并不将自己的历史知识用来帮助理解诗人的作品,因此人们一说起他们常常含讥带诮:他们不过是些"历史学学者"。一位学者或许博

古通今,却仍然才识有限,令人费解。

艾略特将他的历史学研究用于文学解读,所以当得起“历史学批评家”的称号。如果这样的头衔似乎有点古怪,我用它为的是说明,他系出正统,精通那班学究们所治的学问。我还没有从大学的院墙内听到过对他的学问的质疑。如果那班大学学者没有将他引为同道,那是因为不管他们是如何运用他们的学问,艾略特将自己的学问恰如其分地用到了批评上;也许还因为他的散文写得摇曳生姿,充满魅力,他的文学批评颇有几分文学作品的味道。

艾略特的这种批评成就何以如此罕见,如此令人难以置信,若非见多了那些冠冕堂皇的文学监护人的平淡乏味,这种情形看上去一定十分奇怪。支撑这种批评的学问十分平常,大抵来源于学院教育。就艾略特的才学而论,大学本该培养出几十个像他这样的人才,当然,不能否定的是,艾略特才思之敏捷、思想之深刻,放在任何时代都是出类拔萃的。作为一个批评学者,艾略特属于德莱顿或约翰逊博士那一层次,可是,这样一种学者,我们堂堂正正的文学系偏偏没有培养出来,甚至连做梦也没有梦见过培养出来,尽管如今提供的条件比这些前辈学者当时所拥有的条件已好了许多。据我想象,既然艾略特那从无舛误的学识赢得了学院的尊敬,我们将来应该对大学提出更高的期望。若拿艾略特的才学与德莱顿或约翰逊博士,或者其他用我们这门语言写作的批评大家相比,我认为他丝毫不逊于他们中的任何人,而且他还比刚才提到的两位更为“细致”和宽容。他很可能是我们有史以来最出色的批评家,如果说他是一种新的批评最重要的源头之一,那是因为在某种程度上,新批评是对古老批评的复兴。

然而,如果历史学批评家自成一派,那些纯美学家,或曰哲学批评家,马上就会提出严正的抗议。一个历史学批评家究竟是干什么的?历史学何以能为批评提供基础?艾略特通常自称,他努力寻求的是一种规范的诗歌创作,这种规范源自英国诗歌的主流或“传

统”——或者更大更权威的欧洲诗歌主流。不过,一种诗歌创作是否符合这一主流,这仍然是历史性判断,而不是批评性判断。批评性判断需要判定的是一种诗歌创作的优劣,这种判断应该可以丝毫无涉于历史或传统。一位批评家如果能确知一种优秀的诗歌创作符合传统,一定会感到安心,然而,优秀的诗歌不一定非得要符合传统,而且批评家并不总是能够知道它是否符合传统。将一种创作与传统进行比较时,批评家检验的是它是否符合传统,或是否正统,而不是它的审美价值。

我并不是说艾略特没有想要从一种非历史学、非比较的批评角度来讨论诗歌效果。这种想法他的确有,还因此写了一些文学评判文章。但他认为,在同类诗篇的观照下来理解一首诗的做法,永远会给人以巨大的启发,这是他最具个性的想法,也是使他成为具有深远影响的批评家的想法;他也许还认为,一个批评家的丰富深邃来自于他的观察力和耐心,他观察同类诗篇在什么样的范围内彼此区别、彼此分开。艾略特并没有事先准备好什么公式,他把一首诗放在离它最近的背景下来考察,然后决定需要对它采取怎样一种批评方式,很快他就得出一套始于比较却终于批评的判断。我随手翻开他的一本散文选,读到的第二篇文章(如果不是第一篇)是关于史文朋(Swinburne)的,艾略特针对“史文朋的诗美在音律,他缺少视觉想象力”这种老生常谈发表了他的评论。如果不从比较入手,如何对这样一个判断作出判断,又如何对其中任何一个部分作出正确判断呢?艾略特逐字逐句地读着史文朋的文本,然后开始评论:

> 我们从史文朋的诗中看到的,是一种借助声音进行的表达,它不可能让人联想到音乐,因为他给出的不是意象、思想和音乐,而是一种奇特的混合物,所有这三者都隐含其中。

我要来吗,如果我游泳?那波浪多宽广,你瞧;

我要来吗，如果，亲爱的，我向你飞翔？①

这是坎皮翁(Campion)的诗句，诗中有史文朋的作品里找不到的那种音乐。它通过字斟句酌同时获得了一种声音效果和一个连贯而可解的意义，这里的二者——音乐效果与意义——是两回事，不可混为一谈。可史文朋的作品里不存在单一的美——单一的声音之美、意象之美或思想之美。

音乐，当温柔的歌声消逝，
依然颤动在记忆里；
芬芳，当甜美的紫罗兰凋零枯萎
在它们刺激的感官里依然萦回。

玫瑰的花瓣，当玫瑰谢去，
堆成了恋人的床第；
同样，当你走后，爱情将
在你的思绪上坠入梦乡。

我引用雪莱的诗，因为人们一般认为史文朋师承了雪莱，也因为雪莱的诗就像坎皮翁的诗一样有着史文朋的诗所不具备的品质——音乐美和内容美；还因为他的诗质朴、清晰，只用了两个形容词。而在史文朋的诗中，意义和声音合二为一，他以一种独特的方式来处理文字的意义：他利用文字的意义，或者更准确地说，他"经营"文字的意义。这和他措辞中一个有趣的现象有关：他使用最为浮泛的字眼，因为他的情感从来就没有具体的时候，他的情感从来无法正面对视，也总是缺乏焦点；它获得增强的方

① 本节译诗引自《艾略特诗学文集》，王恩衷编译，北京：国际文化出版公司，1989，第21—23页。译文有部分改动。——译注

法不是强化,而是扩展。

古老的法兰西生活着一个歌手
内海岸边是他的居所,那里忧伤而没有潮汐。
遍地沙砾、废墟和金子的国度
那里有个女人,一个女人光彩熠熠。

你可以看得出,普罗旺斯在这里不过是铺散中的一个点。史文朋用最为浮泛的语言来描述这个地方,这种语言对他来说自有其价值。"金子","废墟","忧伤":他需要的不仅仅是这些词的声音,还有它们给予他的理念上的朦胧联想。他没有让目光落在一个具体的地方,比如:

阿诺山上流下一条条溪流
会聚成嘉森汀那一泓清碧……

事实上,让史文朋激动的是文字,而不是物体。如果你把史文朋的诗拆散开来,就会发现那里并没有物体——只有文字。将

恳求原谅
惊悸憔悴的雪莲

同在燕子归来前绽放的水仙花相比。史文朋的雪莲消失了,莎士比亚的水仙花芳菲犹存。莎士比亚的燕子依然翩飞于《麦克白》的诗句中;华兹华斯笔下那

击碎了海面的宁静

的鸟儿依然如故;《伊蒂拉斯》中的燕子消失了。再比较一下《艾特兰特》中和雅典悲剧中的合唱词。史文朋的合唱词几乎是对雅典人合唱词的拙劣模仿,充斥着格言警句,却连老生常谈的价值也没有。

这便是艾略特式的批评,文章很少使用某个批评理论的专门术语来"说明"问题,也不用他本人的某种理论术语。他的办法是把史文朋的一些诗句与他同辈诗人的一些诗句放在一起,看看结果如何。果然有名堂,艾略特目光如炬,总能看出点什么来。此处他看见的大概是:"让史文朋激动的是文字,而不是物体。"如果我们对技巧感兴趣,这一发现似乎就非常重要了,而且由于点到即止,所以似乎也非常引人入胜。我们也许会拈出这句话来研究一番。这里边会不会包含着一条类似于此的批评原则:有一种诗歌,它是一种文字诗,它停留在文字的层面而不是透过文字抵达其所指涉的物体?据说当一首诗的音乐和意义都没有得到充分的展现,作品中只有一种类似于音乐的东西和一种类似于意义的东西无分彼此地交融在一起时,这就说明:诗人停留于文字之上,而不用文字来表现文字之外的东西。可是,如此小心翼翼地从艾略特绵密的文章中摘取出来的这个原则,粗一看有些言过其实,也好像篡改了艾略特的意思。艾略特不鼓励我们到他的文章里去寻找放诸四海而皆准的批评原则,如果有人把它们当成了原则,他不承担这个责任:它们只是些评论而已。就前面那句话而言,如果有些泥而不化的批评理论家扑上去把这句话揪出来,加以专门处理,并作出评价,我也不想为它的命运负责。我不知道它会变成什么样,但是我会感到忧虑。在艾略特的文章里,有一种轻车熟路、万无一失的批评直感,但这种直感伴随着一种理论的天真,在它的背后没有什么了不起的哲学习性或意志,试图洞穿那份直感以获得解说。

他很少想用专门篇幅来建构诗歌理论。他不是我们所说的"思

想家”——我们对严格的理论规定有着某种偏爱,这种偏爱可能与我们的毫无经验相伴而行。他并不对问题盖棺定论,尽管他总会作一些精辟的总结,它们真伪参半,有时则是警句真言。此类高论很多,足以使一代人的头脑里装满他的智慧,使青年人几乎在碰到任何文学话题时都可以振振有词,恰如其分地引用他的名言。这些话使他具有一种先知而不是哲学家的品格。

可以说,艾略特采用阿诺德那种“试金石”的办法来评判诗歌,但是做了很多改良:他并不每次都引用同样一些名句来说明问题,而是引用与所谈论的诗句相仿的诗句,并且一眼就看出哪些最为出色。没有哪个批评家能如此一贯地使用比较引证的方法,也没有哪个批评家在寻章摘句时能如此信手拈来。

这就是熟知传统的实际用途。然而,在艾略特身上还有某种东西,这种东西未必有害,但令人疑虑。艾略特这样的历史学批评家的特点就是手握试金石,旁征博引,然而,倘若他对什么东西抱有一份虔诚信仰的话,他就很容易在某种被他称为“传统”的不可企及之物上倾泻某种程度的感情,这种感情华而不实,无法转化成实际的批评。如果你是一位诗人,艾略特所谈论的那种历史感会让你把自己在诗歌创作上所作的一点努力看成你为“伟大传统”代言的幸福时刻。或许,在你满怀景仰之情,寻找艾略特在谈论另一话题时所说的“客观对应物”时,找到的却是被称为传统的神秘之物。现代的某些社会思想家在面对莫可名状的现实(即普遍的“人类社会”)时碰到的似乎常常是同样的问题。这两样东西性质大有不同,但它们一样神秘而不切实际。

我认为,艾略特在某种程度上属于后一种传统主义,他的这种传统主义把他对于具体诗篇的评判变得既晦涩又无趣。然后,他又变回一个优秀批评家,再次如数家珍地征引前人的诗句。传统主义没有造成危害。但是,有时候,当艾略特离开这些诗句,并试图从理论上说明新诗创作过程中那不灭的传统所发挥的作用时,就出现了一

些大的困难。

虽然身为传统主义者，艾略特也不得不承认人必须因应时势，每一个新的诗人终究必须写出新的诗篇，而不能完全拾取前人牙慧。对于这一棘手的问题，他想出了一个办法，尽管这种做法说起来似乎不可思议。他提出，传统对新的时势加以审度，并自行写出诗来，而诗人则完全摒弃个性，充当传统的私人秘书。如此崇敬传统，差不多到了迷信的地步。我可以引用一段长长的奇文，在该文中，艾略特试图就诗歌传统发生作用的方式进行描述。这段文字出自他1917年发表的《传统与个人才能》一文，当时，艾略特的批评正逐步得到学界认可，他很可能正在殚精竭虑地拟想原则、界定术语；然而，该文所提出的观点在发表于1923年的《批评的功能》一文中又一次被提及并得到确认；在他1932年出版的《论文选》一书中，《传统与个人才能》成为头篇或者说导言文章，至此，艾略特最出色的批评文章肯定都已经问世，所以，不能说它是一个批评新人的无知之作。《论文选》①第4页上这样写道：

> 诗人，任何艺术的艺术家，谁也不能单独地具有他完全的意义。他的重要性以及我们对他的鉴赏就是鉴赏他和已往诗人以及艺术家的关系。你不能把他单独地评价；你得把他放在前人之间来对照，来比较。我认为这不仅是一个历史的批评原则，也是一个美学的批评原则。他之必须适应，必须符合，并不是单方面的；产生一件新艺术作品，成为一个事件，以前的全部艺术作品就同时遭逢了一个新事件。现存的艺术经典本身就构成一个理想的秩序，这个秩序由于新的（真正新的）作品被介绍进来而发生变化。这个已成的秩序在新作品出现以前本是完整的，加入新花样以后要继续保持完整，整个的秩序就必须改变一下，即

① 所有引文均出自这本选集，其中收录有各类批评佳作和一些批评及宗教方面的论文。此书出版之后，他的批评作品日趋驳杂不纯。

使改变得很小;因此每件艺术作品对于整体的关系、比例和价值就重新调整了;这就是新与旧的适应。谁要是同意这个关于秩序的看法,同意欧洲文学和英国文学自有其格局的,谁听到说过去因现在而改变正如现在为过去所指引,就不至于认为荒谬。诗人若知道这一点,他就会知道重大的艰难和责任了。①

我要插上一句:诗人或许要请艾略特更具体地说说这些责任是什么。诗人先被告知,当他的新诗与前人的诗放到一起时,两者就"遭逢了一个新事件":它们彼此改变了对方。不过艾略特接着说,上述变化的发生其实都是诗人的责任。我认为,艾略特用一个相当理论化或者说黑格尔式的譬喻,为的是敦促诗人不可过于求新;如果他紧跟传统,传统反过来也会对他稍稍地屈尊俯就。他没有告诉诗人,诗人可以运用自己的头脑,对自己正在创作的新作作出审美判断。这也许是以一种修辞的方式呼吁"要进化不要革命"。这个譬喻可以用来向不愿循规蹈矩的革命主义者暗示,说他的新作品会自动地改变传统,而且这种改变很可能有着重大的意义。但是紧接着他又说:

现在进一步来更明白地解释诗人对于过去的关系:他不能把过去当做乱七八糟的一团,也不能完全靠私自崇拜的一两个作家来训练自己,也不能完全靠特别喜欢的某一时期来训练自己。第一条路是走不通的,第二条是年轻人的一种重要经验,第三条是愉快而可取的一种弥补。诗人必须深刻地感觉到主要的潮流,而主要的潮流却未必都经过那些声名最著的作家。他必须深知这个明显的事实;艺术从不会进步,而艺术的题材也从不会完全一样。他必须明了欧洲的心灵,本国的心灵——他到时候自会知道这比他自己私人的心灵更重要几倍——是一种会变

① 《传统与个人才能》一文采用卞之琳先生的译文,见《艾略特诗学文集》,第1—8页。——译注

化的心灵，而这种变化，是一种发展，这种发展决不会在路上抛弃什么东西，也不会把莎士比亚、荷马，或马格达林时期的作画人的石画，都变成老朽。这种发展，也许是精炼化，当然是复杂化，但在艺术家看来不是什么进步。也许在心理学家看来也不是进步，或没有达到我们所想象的程度；也许最后发现这不过是出之于经济与机器的影响而已。但是现在与过去的不同在于：我们所意识到的现在是对于过去的一种认识，而过去对于它自身的认识就不能表示出这种认识处于什么状况，达到什么程度。

我不太明白这段话的含义，它也许是说，通过一种带着完美历史意识进行的最为认真的积累，诗歌的总量在过去得到了发展壮大，如今也一定还会通过新的诗人得以继续壮大。我们要问，那么这一切都是自动的吗？新的诗人能决定吗？这或许不过是一位保守主义者在向诗人呼唤他对传统的虔敬之心吧？诗人所要做的，就是彻底地克己：

一个艺术家的前进是不断地牺牲自己，不断地消灭自己的个性。

艾略特在此借用化学反应打了一个著名的比方，以此说明诗人个性的消灭：

要做到消灭个性这一点，艺术才可以说达到科学的地步了。因此，我请你们（作为一种发人深省的比喻）注意：当一根白金丝放到一个贮有氧气和二氧化硫的瓶里去的时候所发生的作用……当前面所说的两种气体混合在一起，加上一条白金丝，它们就化合成硫酸。这个化合作用只有在加上白金丝的时候才会发生；然而新化合物中却并不含有一点儿白金。白金呢，显然未受影响，还是不动，依旧保持中性，毫无变化。诗人的心灵就是一条白金丝。

的那样高效。如果琼生剧作的结构比我们有权要求的更为严密,同时具有比这种严密结构所要求的肌质更加生动的细节内容,那就毫无疑问地说明,琼生的剧作十分优秀。

我们回过头来再看看关于琼生"表面诗"的那句话。

我们试图更加准确地说明琼生的作品在什么意义上是"表面诗",我们小心翼翼地避开"浮表"一词,因为琼生同时代的作品中有一些——鲍蒙和弗莱彻的作品——就属于贬义上的肤浅之作,我们不能用这种意义上的"浮表"来谈琼生的作品。如果我们看看与琼生同时代的那些伟大作家,如莎士比亚,还有多恩、韦伯斯特和图尔纳(以及米德尔顿的部分作品),他们有一种深度,或者按照格利高里·史密斯先生的正确说法,他们具有第三个维度,而琼生作品却没有。他们的文字常常有一种盘根错节的关系,其根须一直向下扎入人们埋藏最深的恐惧和欲望。这种根须琼生的文字也绝对没有。但是在鲍蒙和弗莱彻的作品中,我们有时候以为自己发现了这种盘根错节的根须。仔细一看,我们发现,鲍蒙和弗莱彻的想象之花没有从土壤中汲取养分,它们是剪摘下来的花,略显萎态地插在沙砾中。

从此后,当他们说起我,
你听到的全是谗言,
这些事,你会不会还记得一些?……
我祈愿你能记得,因你再也见不到我此时的模样。
披头散发,
全然管不住灵魂的游荡;……

不看它们的前后文,这些诗句看上去就像是大诗人的手笔,如同琼生的诗句没有了上下文,看上去要么空洞浮夸,要么言过其实。不过,鲍蒙和弗莱彻诗句的煽动力在于巧妙地唤起了他们自己并未领会到的情感和联想;诗句空泛无物,浮表背后空空如也。琼生诗句的表面是厚实的,它

示人以本来面目,而并不伪装成别的东西。可它又是那样地深思熟虑、刻意为之,以致我们要把握任何一个部分的意义,就必须先着眼于整体。如果一位诗人的作品创造出一个世界,我们就不能称之为浮表之作;一个人自创了一个世界,我们就不能说他对这一世界的表现流于肤浅;表面就是世界。琼生的人物遵循的是他们那个世界的情感逻辑,他们不是幻想,因为他们有其自身的逻辑,这一逻辑为我们提供了一个观察世界的全新视点,从而照亮了真实的世界。

稍后的一段话与上面这一段紧密相关:

现在,我们可以引用格利高里·史密斯先生的话,说福斯塔夫或者莎士比亚的几十个人物都具有琼生人物所缺乏的"第三维",这并不是说莎士比亚的人物来自于情感或想象,而琼生的人物来自于理智或构思;他们同样源自情感,但莎士比亚的人物体现了一组更错综复杂的情感和欲望,也体现了一种更灵敏、更易感的性情。福斯塔夫不仅是腹中填满了布丁的曼宁特里烤牛而已,他也会"垂垂老去",而且到末了,他的鼻子还尖得像笔杆。也许他"满足"了人们更多、更复杂的情感,像过去那些伟大的悲剧人物一样,也许他是更为深刻玄秘的感情的产物;比起琼生作品中的感情,这些感情更为深刻,却未必更为强烈或热切。很显然,产生这种差别的原因不在感情和思想,也不在莎士比亚如何卓识超人、见解不俗,而是因为莎士比亚敏锐地捕捉到了更加广泛、深刻和玄秘的人类情感。但是,他的人物并不比琼生的人物更为"鲜活"。

关于鲍蒙和弗莱彻的那段插话很尖锐,看来也完全是持平之论。他们似乎离开了表面,去探测第三维的深处,但是,当我们试图证明这一点的时候,却找不到足够的证据。他们半途而废;更简单的解释是,他们仅从到达过第三维的其他旅人那里借得一些他们带回来的东西。我很愿意探究一下第三维的问题,我多次感觉到这一比喻很有用,它可以帮助我们更好地理解诗歌作为一种话

语与科学或散文话语之间的差别。人们说莎士比亚的文字盘根错节,深入底里,还说他笔下的人物体现着一组“错综复杂”的感情和欲望;他们以福斯塔夫为例,说明他生理特征的多样或复杂。在我看来,所有这一切都意在说明,莎士比亚的文字和人物具有多方面而非单方面的实际含义,而如果它们在剧中严格地各司其职,就只会局限于单方面的含义了。它们当然在全剧的结构(情节)范围内扮演指派给它们的角色,但同时它们又独立地扮演自己的角色,戏剧的合理性原则不能干预它们。于是就有了那个比喻,说它们具有额外的维度,有了这一维度,它们就可以成为实在的物体。就我所知,如果说艾略特相信“诗歌缺乏逻辑关联”的说法的话。(理查兹在分析隐喻时比艾略特走得更远。)

关于三维的比喻是一个几何或者说图表概念,但是这一图表体现的是一种本体论的思考。让我们假设任何科学的表述都用只有两个维度的平面结构图式来表示;这种限制是必要的,因为在某种意义上,任何有效表述的对象都是同质物体,或者是这样的一些物体,人们仅关注它们的一个或一系列方面。这一平面图式只不过是穿过这些作为单点存在的物体,仅标出所要物体的地点和方位,或者至多横切过作为立体物的物体,将截面展示出来,以此准确说明这些物体对于当前用途的全部意义。然而事实是,这些物体始终是立体的,既非单点,甚至也不是平面。证据之一就是同一个客体可以出现在上百个表述中,具有上百个截面和上百个“值”,有时候,一个值因为对某个特定的表述毫无用处而被忽略不计,而对另一些表述却可谓意义重大,甚至可以说它包含了“埋藏最深的恐惧和欲望”或者其他不同寻常的情感。然而,世界上并不存在什么“总体科学”或“包罗万象的科学”。科学总是某一门科学:科学效用的前提就是要保持在某一平面内的运作;要想取得实效,我们就得将自己局限于一门科学和一个平面的范围之内。在那样的心态下,我们看不到物体其实是立体的存在。然而,我们还是看到了这一点,在艺术中,我们把它记录下来,或者发现别人对它的记录。艺术作品作为一种表述形式,在逻辑结构上与科学语篇是相似的,它努力表明物体完全未超出表述的控制范围。然而,就其始终具有的肌质而言,艺术作品鼓励其中的物体恢复它们作为立体之物的实际形

态，规避扁平的平面状态。有鉴于此，我们不能不说，一首诗具有比科学家的科学构想更为深远的意图，它立意要在第三维上有所作为，科学对这一维度既鞭长莫及，也必然不予认可。

也许琼生的戏剧运用了第三维，虽然不及莎士比亚的戏剧来得那么精彩和大胆。艾略特发现了这一效果，不论这种发现是否得益于一种诗歌理论。

艾略特发现第三维没有错，如果说存在什么差错，那就是艾略特的理论。在作为人的限度内，他的洞察力几臻完美，一个批评家有了这种洞察力将无远而弗届。

五

艾略特的论文中有一篇最出名、最有价值，同时也最难懂，这就是他 1921 年发表的《玄学派诗人》，该文是为格里尔森新编的一本玄学派诗集所写的书评。这一派诗歌要么精妙绝伦，要么就非常造作，要判断一首诗属于哪种情况，还要摆出道理来，这是对批评能力的严峻考验。艾略特被引用得最多的评论就出自这篇文章，至少在我自己的批评圈内是这样。这篇文章的公开效应是它几乎推翻了以往人们对于英诗历史上几个重要时期的比较性评价，它对 19 世纪痛加贬抑，对王政复辟时期和 18 世纪同样予以否定，但有所缓和，它将 16 世纪和 17 世纪初提到了至高无上的地位，认为诗歌传统在那个阶段得到了最充分的发扬。然而，要准确领会艾略特的观点并非易事，并且文中也没有多少针对玄学派诗歌本身的具体分析。

艾略特对人们通常从曲喻或隐喻角度来界定玄学派诗歌的方法进行了思考，但未予采用；如此简单的解释，不足以涵盖历史上归入这个流派的形形色色的诗歌。(《论文选》)第 241 页写道：

不光是界定玄学派诗歌很困难，要确定哪些诗人的哪些作品属于这一流派同样困难。多恩的诗（马维尔和金主教有时比这一派的其他诗人更接近多恩）属于伊丽莎白时代晚期，它们表达的情感常常与查普曼的作

品声气相应。琼生大量借鉴古代拉丁语诗歌,是"宫廷诗"的始作俑者;到了下一个世纪,普赖尔的伤感与妙趣风行一时,"宫廷诗"归于沉寂。最后出现了赫伯特、沃恩和克莱肖的宗教诗(很久以后,克丽斯蒂娜·罗塞蒂和弗朗西斯·汤普森还在写这种诗);克莱肖有时比另外两位更为深沉,也较少宗派色彩,他的诗穿越伊丽莎白时代而复归早期意大利诗传统。人们很难找到一种确切使用隐喻、明喻或其他曲喻的手法,然后说它既为所有这些诗人所共有,同时又是一种能使这些诗人自成一派的关键性风格要素。多恩运用的手法有时被视为典型的"玄学派",他极尽奇巧,将一个比喻敷陈(他不浓缩)到极致;考利也常常如此。因此,考利(在《致命运》里)用了多个长长的诗节对世界如棋盘这个普通比喻进行了发展;多恩(在《离歌》中)则更加优美地把一对恋人比做一副圆规。

可是,通常也存在复杂的情形。他引用多恩的一个例子来说明意象的"叠嵌",也就是一个比喻转入另一个比喻,后者脱胎于前者,而同一个比喻无论得到怎样曲尽其妙的敷陈,这种"叠嵌"手法都不会与它一样。艾略特引用约翰生(主要基于克里夫兰和考利)对于玄学派诗歌所作的批评说,在玄学派诗歌中,"最互不相干的理念被强力拴缚到一起"。然而,诗歌的材料永远存在着一定程度的异质性(我们几乎可以说,这是诗歌有别于散文的种差),艾略特可以引用约翰生本人的诗句来证明这个道理。如果约翰生所反对的"强力"指的是对意义的某种粗暴扭曲,艾略特可以说:

金主教的《葬礼》是那个时代最精美的一首诗(一首在任何其他时代都写不出来的诗),这首诗非常成功地运用了扩展比喻的手法:在金主教形容自己渴望见到亡妻时的急切心情的那段诗里,理念与明喻在旅行这一比喻中融为一体:

在那儿等我,我不会
不去那死荫的空谷见你。

别介意我姗姗来迟；
我已经踏上了旅途，
追寻你，以愿望所达
或悲哀所及的速度。
每一分是短短的度数，
每一刻向你迈进一步。
晚上我就寝，清晨起床，
差不多八个小时的航行后，
比梦寐倦怠地呼吸时，
又更接近我人生的西天……
听！我的脉搏，像低沉的鼓
敲响我的来临，告诉你我来了；
无论我的步履多么迟缓，
我终将会坐到你的身旁。①

这是艾略特全段引用的唯一一段较长的玄学派诗歌。他接着说，玄学派诗人的语言通常"简单纯净"，但其语法**结构**（他本人注的黑体）"决不简单"。

艾略特接着提出了自己的观点。玄学派诗歌不能界定为某种拿隐喻来炫奇弄巧的癖好，应当说，它是17世纪一种形色不一的诗歌，是"前一个时代直接而正常发展的结果"。这样的界定就使玄学派诗歌具有高度的包容性。但在该文余下的篇幅中，艾略特广泛探讨了玄学派诗歌与后世诗歌的不同，他慨叹人们竟让玄学派诗歌的光华黯淡了下去。这黯淡了的光华并非多恩和其他玄学派诗人所独有，在多恩的同辈甚至前辈诗人的作品中，处处可见它在闪耀：

> 可以肯定，伊丽莎白时代晚期和早期詹姆士时代的诗人在戏剧诗中表现出一种感悟力的变化，这在散文中是看不到的，虽然散文也屡有佳

① 译诗引自《玄学派诗人》，樊心民译，见《艾略特诗学文集》，第27—28页。——译注

作。除去惊才绝艳的马洛,这些戏剧诗人都直接或间接地受到了蒙田的影响(这至少也是一种站得住脚的理论);我们甚至也可以将琼生和查普曼也排除在外,这两位博雅之士显然将他们的满腹学识纳入了他们的诗歌感悟,他们的感受方式都由于深思博览而发生了直接和新鲜的变化。尤其是在查普曼的作品中,有一种对思想直接、感性的领悟,或者说有一种把思想变成感觉的再创造,而这正是我们在多恩的诗作中所发现的:

在这一件事里,风俗和人类的
所有的原则都已被包括在内;
一个将他自己与宇宙融为一体的人
以他主要的力量,使所有的事物吻合
一个与全体,继续向前,尽管这么圆;
不是从整体中拨出他痛苦的部分,
进入狭窄的通道,或归还于虚无,
希愿这整个的宇宙也许会
从属于像他这么一片碎布似的人;
而是去考虑那个伟大的必然性。

让我们将它和一段现代诗比较一下:

不,当他身内的战斗开始,
一个人就有了些价值。上帝在他头上俯下身,
魔鬼从他的两腿中往上看——两边在拉——
他只剩下他自己在中间,灵魂醒来
成长。在他的一生中把这战斗延长!①

---

① 本段及下段诗引自赵毅衡编的《"新批评"文集》,裘小龙译,北京:中国社会科学出版社,1986,第40—41页。——译注

艾略特另用赫伯特勋爵与丁尼生这两位诗人对过去与现代之间强烈对照的解释加以说明，我跳过那一段，他接着写道：

这不只是诗人与诗人之间在程度上的差异，从多恩或舍伯里的赫伯特勋爵所处的时代到丁尼生和勃朗宁的时代，英国人的思想发生了变化；这是智性诗人与思考型诗人之间的差别。丁尼生和勃朗宁是诗人，他们会思想，但他们不是像闻玫瑰花香那样直接感受到自己的思想。对于多恩来说，一种思想就是一种经验，它调节着他的感受。当诗人的心灵处于完美的工作状态时，它不断将截然不同的经验融合起来；普通人的经验混乱、毫无规律、琐琐碎碎。普通人或落入情网，或阅读斯宾诺莎，这两种经验之间毫不相干，它们与嘈杂的打字声或做饭的气味也都风马牛不相及；但在诗人的大脑中，这些经验在不断地形成新的整体。

我们可以用下面的理论来说明这种差异：17 世纪的诗人作为 16 世纪戏剧诗人的后继者，他们具有一种感悟机制，有了它，他们能够消化任何经验。他们简单、虚假、艰涩或者异想天开，一如他们的诸位前辈，与但丁、圭多·卡瓦尔康丁、圭尼泽利或齐诺等人相比也完全一样。到了 17 世纪，开始出现一种感受断裂，从那以后我们再也未能从这种断裂中恢复过来。受那个世纪最强有力的两位诗人弥尔顿和德莱顿的影响，这种断裂自然更加严重。两位诗人在完成诗歌的某些功能方面表现得如此卓越，致使其影响掩盖了他们在其他方面的欠缺。语言继续发展，在某些方面还得到了完善，科林斯、格雷、约翰生，甚至哥尔斯密斯等人最出色的作品，比多恩、马维尔或金的作品更能满足我们某些吹毛求疵的要求。但是，就在语言变得更加雕琢之际，感觉却变得粗糙了，《墓园哀歌》（更不必说丁尼生和勃朗宁的作品了）中表现的那种情感和感悟比《致羞怯的情人》要粗糙得多。

弥尔顿和德莱顿的第二个影响由第一个影响而来，因此表现得较为缓慢。感伤时代于 18 世纪初开始，此后得以延续。诗人们反对推演和白描，他们忽而思想，忽而感觉，缺乏平衡；他们思考着。雪莱的《生命的胜

利》中的一两段,以及《赫皮里翁》的第二部,都留下了向感性统一努力的痕迹。但济慈和雪莱已逝,剩下丁尼生和勃朗宁只会思索。

这段简短的说明耐人寻味,只是我们没有时间对它进行深究。随着玄学派诗人的凋零,一脉相承的传统发生了断裂,一切来得那样突然。玄学派诗人是这一古老传统的末代传人,而当我们回溯传统时,首先遇到的就是他们,因此我们往往会觉得他们看起来更古怪。艾略特提出,如果传统得以传承,他们就不会显得古怪,甚至也不会被专门称做"玄学派"诗人。因为

他们至多只是在寻找一种能够表达思想和情感状态的语言。这意味着他们比同样才气不凡的后代诗人更加成熟,也更经得起时间的考验。

这大致是艾略特评论的主要内容。在这里,这位批评家将感受与思想区别开来;他似乎是说,过去的诗人并不作这种区别,比起现代诗人来,他们的高明之处在于他们不需要这样的区分。现代诗人先作些思考,然后决定加点感受进去,但他们本应该可以像过去的诗人那样将思想融入感受。以前的诗人能够"感受他们的思想",他们具有一种"能够消化任何经验"的感悟力;他们的诗歌不会仅仅是"思考性"的,只有思想没有直接的感受。艾略特悲叹现代思想和感觉二元分裂,认为自己在过去那种诗歌中发现了两者的结合,尽管实现这一结合的技巧已经失传,而且再也没有被重新发掘出来过。

我承认自己对此孤陋寡闻,而且我必须补充说明的是,我努力在 17 世纪的诗人那里寻找艾略特所说的那种东西,却遍寻不获,所以我便倾向于认为,他们根本就没有那种东西。我常四处(哪位批评家不曾努力过呢)寻找,看看有没有哪种理论把诗歌描述成一种统一的经验,从而使诗歌免于逻辑两难。但我们不能像某些哲学家那样傻乎乎地追逐"统一"、"融合"之类闪闪发光却不可企及的理想。这个理想就是让两种通常互相排斥的经验,即以确凿事实与准确推理为内容的、分门别类的理性活动,和几乎能同时周纳任何事物的包容性体验,得到某种融合。然而,我们不可能使理论既像变魔术,又能让

人理解。因为,似乎正是从英国人发现那一直以来看上去浑然纯质的统一体,其实是种种专门功能的复合体的那一刻起,浑然纯质的统一就不复存在;不可能回到那一状态了。我们不大明白如何去感受一种思想,我们能做到的顶多就是,在思考问题时不否认这一过程中一切无关的情感,思想与情感的二元关系依然存在。不过,诗歌是一种时间性的体验,对一首诗可以一读再读而加深体会。再读时我们的思考更加从容,无论如何,我唯一能想到的诗歌的法则,就是需有不完全囿于人的动物意志或科学意志的从容甚至是浮想联翩的思考。

这样的法则说明,我们可以成就诗歌的结构(即逻辑思想),而无须牺牲诗歌的肌质(即自由的细节——或者如果有人坚持的话,也可以说是与这些自由细节相切合的种种感觉),因为艾略特的讨论同样带着心理学或者说情感意味。但我们可以轻而易举地将他的论述转换成客观性或认知性的论述。回想到他所说的那种附着于主体思想的大情感,我们把它转换为诗歌的逻辑结构;再想想那些附着于文字游戏的小情感,我们只需把它转换为诗歌的局部肌质。艾略特给新批评家带来的"感悟力"一词,用他的话说,它代表一种分泌情感的器官,按我们的说法,它代表人们对事物的具体认识。不过,我认为,我们必须抛弃那种感受思想的心理魔术,代之以某种更易于把握也更为可信的东西:在探索细节的个别特性时,暂时将主体思想搁置起来。我们不再追寻主体思想,而是转移方向,去追寻细节的来龙去脉,然后,我们又返回到主体思想上来。

也许那只是一个适用于大多数诗歌的法则。玄学派诗歌的新异之处在哪里呢?多数新批评家仍然更愿意将"玄学"看做是对一种诗歌效果的描述,这种效果在查普曼和伊丽莎白时代的戏剧家笔下难得一见,法国象征派笔下也没有,艾略特在他的文章里对后者曾有评论,我没有提起。多数新批评家认为,"玄学"的诗歌效果显然来自于一种结构手法,它用一个单一的隐喻来结构全诗或其中一段完整的诗文。多恩等人颇多此类诗作,它们在结构特点上与别的诗作之间似乎有明显差异。艾略特引用的例子是亨利·金的诗。

我不认为查普曼关于"宇宙"的那段诗具有"玄学"的意味,另一方面,我也

不否认,这样的诗无须什么玄学意味照样非常出色。这里有明确的思想结构,甚至还伴有直言不讳的道德评价。把它放在乔舒亚·罗伊斯这样一位现代黑格尔主义者的文章当中,并非完全不妥。这就是我们所说的"思考诗"或哲理诗。它并不缺乏局部肌质,而且尽管并没有靠什么魔法,这种局部肌质的充实也非常巧妙。它纤微、不惹眼,却又鲜明又实在;全诗美妙的音律为所描绘物体增加了一个语音维度,肌质或许正是在这一维度上最引人注目。除此以外,肌质仅存在于个别的几个局部细节之中,如人的"主要的力量"、人与宇宙"圆"滚着一道前进这一意念、那句将"陷入困境"改成"返归于虚无"的机灵插白,以及把人称为宇宙的"碎布"。这一切都不是我们所说的玄学派诗歌,而我们认为这一段比勃朗宁的那一段非常相似的诗句更出色,也不是因为它有玄学的味道。勃朗宁那段诗的逻辑主旨是:"当一个人内心中起了交战,他的灵魂就苏醒并成长起来",这一主旨表达得也很清楚。它的主要肌质是括号里的那句话——一句生硬地插进来的话,它使诗停顿下来,以便描摹人内心激烈交战的情景:这是上帝与魔鬼之间的一场拔河比赛。艾略特大可以谈论勃朗宁的"感觉"如何具有现代人的粗糙,他同样可以很容易地谈论勃朗宁想象力或观察力的粗糙。

现在说说金主教的诗。这节诗通篇就是一个长长的完整隐喻。诗节并不显示事实或思想结构(有一处于无意中几乎透露出来),我们只能从隐喻中把它推断出来。语言是质朴的,也具有足够的逻辑性;如果我们删去梦寐倦怠的呼吸和围绕鼓声而来的行军这个比喻,也许就可以说它的语言中不存在肌质(据艾略特说,在赫伯特的某些玄学诗中,语言非常平实,不含肌质)。那样的话,我们就好像读到了这样一首玄学派诗:它既没有明显的结构也没有局部的肌质,这一点我们稍后再作讨论。但是,我们借以理解诗歌的结构并不难提供。他的妻子已经亡故,他在诗中对她作的倾诉大致如下:

你在天国,我渴望与你在天国重逢。每一分钟、每一小时的流逝,我都看做是使我与你接近了一分钟、一小时的距离,而每天清晨醒来,我都想到自己离你又接近了八个小时。你听不到我的脉搏吗,它正跳动着,不

断缩短我们之间的距离。①

然而,不论我们以为自己转达得多么准确,这一切都已全部消失(如果它曾经存在过的话),或者说已经"融入"一个17世纪探险旅行家的形象中,他奔波于陆地、海上,迫不及待地追寻着一个女人,这个女人作了一次前往西方海上乐土的神秘旅行;这是一番很世俗化的转述。

我们通常认为,隐喻是从诗篇中的一个细节发展而来,构成作品局部肌质的一个内容,它背离诗篇的中心结构或者说与之擦肩而过;用理查兹的话来说,它将某些外来内容"输入"到作品的中心结构里来。但是,离开了隐喻,金的诗便没有了结构,也无所谓诗了。克林斯·布鲁克斯先生撰文阐述过"功能性"或"结构性"隐喻的重要性:若仍用理查兹的话来说,它们有的全是"喻体",没有喻本。我相信,这样的情况在短小的局部隐喻中很常见,哈姆雷特所说的苦"海"便是一例。玄学派曲喻是功能性或结构性隐喻的一种,不光是随意的一个细节,连它的核心结构都缺乏清晰的喻本,而仅有一个覆盖整个结构的"喻体"。我认为,问题在于这类隐喻是结构还是肌质,而答案可能是,它必须同时服务于结构和肌质两个目的,虽然程度大可不一。纯喻体隐喻必须透明到足以让喻本被发现,而且喻本必须是一种相当普遍而并不特别的经验,例如:爱情、死亡、道别以及一般的宗教经验。至于肌质,喻体中不一定要有任何"局部兴奋点",细节也不需要扮演超出它在喻体话语中应该发挥的普通作用。如此说来,一首玄学诗乍看之下好像没有肌质。恰恰相反,我们必须根据喻本来判断肌质,得出的结论是,肌质就是任何服务于喻体而无关乎喻本的细节,这样的肌质俯拾即是。

由此观之,玄学派诗歌的喻本都是常规和一般性的东西,肌质却密实而古怪,它很容易变得非常怪诞,使人怀疑它是否得体。喻本或者事实结构被强行纳入一种陌生的形式,在具体化的过程中发生变形。在金主教的诗中,当他在

① 在大的隐喻之内,脉搏引入了一个显眼的局部隐喻,所以我觉得,从事实或者说原初的比喻中可以还原出一个对应的隐喻;脉搏有可能是主教的表,如果这样理解没有犯时代错误的话。——原注

旅行者身上大做文章时,就产生了鼓的意象,但对于真实的情形来说,这个意象可能显得过于轻快,甚或有些离题。年迈主教的实际脉搏哪有什么地方能与德雷克上将的战鼓相提并论?

玄学派诗歌最常被人(约翰生、艾略特以及所有的人)提起的是多恩《离歌》中涉及圆规的那一段。诗人即将离开他的情人,但是他们的灵魂依然相连:

你说他们是两个,他们就是
同样是两个的是笔直的双脚圆规;
你的灵魂,那只固定的脚,没有抬起
要走,可如果另一只要走它会立刻跟随。

虽然它稳坐中心,
可当另一个出游远地,
它倾下身体,时刻倾听,
当另一个回家时它笔直地站起。

你就是我的另一半,
像另一只脚,你的奔跑必须倾斜;
你的坚定画出我美满的圆,
让我回到出发的起点。

在多恩的时代,圆规作为一种数学工具也许是必需品的象征,诗人用圆规的两脚来比附恋人的灵魂,把它们转动的情形放到恋人身上,也许要算庄重,却实在笨拙。他必须沿着曲线绕着圈跑,而不是径直跑去办他的差事。在他离得最远的时候,她必须将身体尽可能朝向他倾斜,在他归来之际却又直起身板,而不是跑步上前相迎。归来之后,这对恋人还有什么事情可做呢?对于恋人来说,那些都是奇怪的小动作,可纯喻体隐喻或者说玄学派的隐喻认为就应该这样,而不允许是别的样子。这个比喻赋予这对恋人以具体的个性特征,并努

力通过描些他们的有些古里古怪(尽管圆规本身没什么古怪)的特征,使我们真心地喜欢他们。王政复辟时期与18世纪的人觉得,这样的诗歌表现虽然有趣,却不负责任。我们今天再度被这种肌质鲜明的写作所打动,从创作模式上说,它们给我们带来的艺术非常正规,但在这样的作品中,肌质主导着结构,并几乎威胁到了结构的存在。

玄学派的曲喻手法与讽刺手法非常相似,这是很危险的:在讽刺当中,讽刺对象的日常行为被描写得如此特别具体,或者作者把它与某种广为人知的类似行为如此完全地等同起来,致使该行为变得非常荒唐可笑。这种诗歌写法实在冒险。

我们必须接受那种鲜明的肌质。如果我们认为,多恩和运用玄学派曲喻的诗人们不论是在普通比喻中还是在玄学曲喻中,对于鲜明肌质都具有一种始终不渝的天然激情,我们对于上述推理方式便会多一份自信。多恩的许多诗作就其结构原则来说不属于玄学派手法,它们都是很平常的诗,但细节的生动仍使他清楚地区别于19世纪的诗人,也区别于查普曼。比如说,他有一首题为"论他的情人"的诗,在这首诗中,诗人不让他的秘密新娘乔装成他的侍童,陪伴他前往异国他乡,因为男人们会刺探出她的女人身份:

> 法国的男人,变化不定的变色龙,
> 唾沫里都是病菌,卖不完的衣绿妆红,
> 爱欲不断,一帮最厉害的玩家
> 他们在世界各地的舞台玩耍,
> 他们很快就会认出你,鸣呼,当我们
> 走过他温暖的土地,那冷漠的意大利人
> 也一样,他愿意把你当成侍童,
> 却会那么贪婪地、疯狂地把你追捧,
> 多少美丽的女客曾经受到骚扰。然而,所有这些
> 还有海绵般水肿的荷兰人都不会让你心烦肝裂,
> 如果你待在这里。

“唾沫”当然是指医院，用我们的话说是流动医院。这段诗运用修辞手法进行一些笼统概括，几有弥尔顿的气势，但最后小心地插入海绵般水肿的荷兰人这样一个不伦不类的东西，于是就不像弥尔顿了。而这段诗所描绘的鲜明细节远不是弥尔顿所能想象的。诗的结尾是：

> 不要让你的外表暴露了我们隐藏已久的爱情，
> 不要说我好话，也不要说我坏话，不要诅咒或祈祷
> 公开地诅咒或祈祷爱的力量，不要在床上惊了侍女的好觉
> 半夜梦惊而起，大声叫喊，哦，哦，侍女啊，
> 我的爱人被人杀了，我看见他
> 独自走过白色的阿尔卑斯山，我，我看见，
> 他分明受到攻击，搏斗，受伤，被刺，流血，倒下，命丧黄泉。
> 祝福我好运，除了朱庇特什么也不用怕
> 想想我曾经拥有过你的爱情你就可满足啦。

梦中的细节全然没有比喻的意味，但至少很有想象力。我们说这样的细节新鲜别致、棱角分明、充满活力、生动活泼，但是批评家肯定觉得一个词总比另一个词更好。用本体论的语言，我们可以说多恩突出了对象的具体特性，而用我们现在的话来说，我们觉得他的肌质异常鲜明，也就是说，它使自己与散文结构截然区别开来。

事实证明，批评家用任何措辞来界定玄学派的曲喻都很困难。我所作的界定也许看起来不够清楚明白，但我认为，用艾略特常用的说法，把它界定为一个大情感带一些局部小情感，这样的界定根本不能成立。

六

对艾略特来说，诗歌与信仰不是什么大问题，他认为诗歌无须信仰。在一篇评论但丁的文章中，他详细讨论了这一问题：

> 我的观点是，你不能忽视但丁的哲学和神学信仰，或者跳过那些明确提出这些信仰的诗段，但是另一方面，谁也不要求你自己也相信它们……因为哲学信仰与对诗歌认同并不是一回事（我在此仅仅强调一下这个差别）……谁也不要求你具有但丁的信仰，因为你的信仰对于更好地理解和欣赏诗歌全无帮助；但是，我们越来越觉得你有必要去了解这一信仰。

然而，在宗教范围内，信仰问题对艾略特来说十分重要，他坚决认为信仰必不可少。我倾向于认为，信仰的问题对于诗歌和宗教同样存在，而且几乎就是同一个问题。

在宗教方面，艾略特坚持强硬的正统立场，他是一位论战高手——他曾求学于白璧德。对于他同时代的知识大众来说，他的宗教思想也许不是他个性中最受欢迎的内容，可他身处的就是那样一个时代。然而，他的宗教思想的确很重，这份苛重正显其真诚。“宗教上的英国天主教徒。”一个人是如何在教义和组织上决定皈依英国天主教的呢？这是一个社会的事。一种可能是，艾略特试图寻求一种宗教判断的标准，却在为他提供文学判断标准的地方找到了。他在一种传统中发现了这个标准，而这种传统：（一）确实曾经发挥过作用；（二）属于英国。这也许不是事实，或至少不是全部的事实。他偶尔让人作出另外一种完全不同的推测，这种推测认为，他的标准都有着理性或者哲学的依据，然而，他从未谈论过这些依据，而我也从未听他说过自己是神学家。关于宗教，他有大量著述，但他并不从哲学的角度为宗教信仰进行辩护。艾略特被理性主义者们的论辩弄得十分窘迫，这似乎使他对他们颇为恼火，言辞刻薄，一反他在发表文学评论时曾经表现出的宽宏作风。

我想作个展示，让大家看看艾略特是如何一面从传统出发明确发表一个论点，一面从神学出发向人暗示但并不明确提出自己的观点，这些展示集中于两篇关于“人文主义”的文章和一篇评论阿诺德与佩特的文章中。我们不妨预先说明，身为正统宗教主义者的艾略特所反感的是当时的自然主义思潮。自然主义包括许多不同流派的思想家，大多数科学家如果就这些问题作出表态的话，或许也应该被包括在内。当然还要考虑那些科学的倡导者——实证主

义者们,这些人在社会观上已无疑是"人道主义者";对于狂热的自然主义甚至把白璧德先生曾经领导、福斯特先生如今继承下来的人文主义也包括进来,艾略特有的远不只是怀疑。

白璧德先生的自然主义倾向在他后期的著作《民主与领袖》中得到了最清楚的显现。艾略特在第384页上写道:

> 人文主义的问题无疑与宗教问题有关。在整部著作中,白璧德先生不时表明,他无法接受宗教观点——也就是说,他无法接受任何教义或天启,而人文主义则是宗教以外的"选择"。这就引出了问题:这一选择除了是个"替代品"还是什么?如果是替代品的话,那么,人文主义同宗教的关系岂不是与"人道主义"同人文主义的关系一样了?说到底,它是一种独立的人生观呢,还是从宗教中衍生出来,只在历史中瞬间地存在,并且只服务于几个像白璧德先生这样的文化精英呢?——另外,白璧德先生的先辈传统是基督教,他像许多人一样,与虔诚的基督教信仰相隔不过一两代的距离;换言之,人文主义在一两代之后还会继续下去吗?

这是一个很实际的论点:人文主义是衍生之物,本身缺乏生命力,将会随着宗教的衰微而衰微。人文主义的缺陷在于它不能接受任何教义或天启。上面那段文字之后不久,作者提出人文主义压抑了"神性",但是在下文中,他的论点发生了变化:

> 白璧德先生是传统与继承的坚定支持者,他有着百科全书式的丰富学识,知道基督教是我们这个民族历史的精华。因此,作为历史现实,人文主义和宗教不可能是平行的,人文主义断断续续,基督教绵延不绝。去设想如果欧洲各民族没有基督教会如何发展,也就是说,去想象一种与历史上的基督教相当的人文主义传统,那完全没有意义。因为如果真有那种情形,我们也只能说,我们一定会成为完全不同的人,或者更好或者更坏。我们的问题既然在于塑造未来,我们就只能用过去的材料来塑造未

来，我们必须利用我们的传统，而不是否认传统。无论在什么地方、什么时候、什么人的身上，我们这个民族的宗教习性都根深蒂固。不存在什么人文主义的习性，我认为，人文主义不过是个别人在个别时间、个别地点的心态，它的存在有赖于某种个别的态度，因为它本质上是一种批评性的——我甚至要说是寄生性的——立场。它曾经很有价值，现在仍然可以很有价值，但它永远不会为上帝的选民们带来无数的鹌鸡和无尽的神粮。①

这是纯粹的传统立场。艾略特认为，没有必要告诉他那一代的本民族、本阶级成员，为什么需要宗教；让他去看看通史好了。这一立场不乏威严，而且可以想象，宗教主义者一定多次采取这一立场而且屡试不爽。然而，在第二篇评论人文主义的文章中，用它来对待白璧德先生就无效了；对于许多才智之士，它也不大奏效，因为传统与教育并没有让今天的他们像人们想象的那样相信宗教，他们沾染了自然主义对宗教的反感和实证主义的希望。他们呼吁所有人把牌放到桌面上，以便让所有问题都通过优胜劣汰的原则得到解决。在他们玩的那套牌中，没有哪一张叫做宗教传统。对于这样一群讲求实际并努力规划着一个新世界的思想家们来说，传统的论调算不上是一种哲学的观点。

事实是，艾略特未能在白璧德先生那里占得上风，所以不久他又重新挑起论战，不过这次的对象是福斯特先生，这一位刚刚编辑了一本人文主义论文集。艾略特一开始和颜悦色地声明自己是一个人文主义者，一心要在这一派别对宗教的偏见变得不可救药之前制止它。他在第394页写道：

我现在无意贬低人文主义的立场，但我担心它变得越来越实证主义——在我们这个时代，任何哲学都有可能呈现出宗教教义替代品的特

① 《圣经·旧约》记载，以色列人在摩西的领导下出埃及后，途中因缺粮而发怨言，耶和华许以食物，当晚即有鹌鹑飞来，早晨露水干了以后，野地上有状如白霜的小圆物吗哪，供以色列人食用。事见《旧约·出埃及记》第十六章。——译注

点。人文主义的种种实证倾向令人忧虑。

因为福斯特先生曾写过这样的话:

> 它是一个中心,人文主义参照它来审视一切事物,它是一股向心的动力,抵消着形形色色离心的冲动,它是一个磁石般的意志,吸引着我们的感觉向它奔涌而去,而它自己却岿然不动,这就是产生了宗教的现实生活。纯人文主义满足于用物理学术语来把它作为人们观察到的经验事实加以描述,却不愿意逾越经验知识,去接受任何一种大的宗教的教条。它无法让自己接受一种建诸反理性基础上的正规神学(它也不能接受浪漫的理想主义),因为它认为超自然直觉的价值必须接受理性的检验。

这是一段文章的核心内容,这段文章被艾略特抨击为"无知、偏见、混乱思维与拙劣文字的大杂烩"。他对这篇文章写了回应,但是,文章中只有一小段文字在此令我们感兴趣:

> 当他进而说人文主义"认为超自然直觉的价值必须接受理性的检验",以此区别人文主义与宗教的时候,我们不知道他用来与之对照的是什么样的一种宗教:因为在人们造出人文主义一词以前,基督教早就在进行这样的检验了。

我们承认任何文章都有局限,但艾略特对福斯特先生本应有更多的话要说;他或许设想福斯特先生本人已作过些思考,甚至对基督教在他与他那帮哲学家出世以前就进行过的检验也已了解,却并不满意。艾略特接下来讥笑人文主义者,说他们不过是些搞文学的人,以为宗教包含于文学观念中,文学可以替代宗教。在他为真正的人文主义制定的八条指导性原则的一条中,他断然否定了这种可能:

五、人文主义不可能形成明确的哲学或神学理论。在它最宽容的时候，它唯一能问的问题是：这种哲学或宗教合乎文明吗？

但是，他最后有片刻工夫又回到了福斯特先生真正的毛病上来。理性对于教义的接受比福斯特先生想象的要容易许多：

多数人以为，有些人因为陶醉于基督教感情，喜欢基督教仪式给人带来的兴奋，所以囫囵吞枣地接受或假装接受令人难以置信的教义。对有些人来说，这一过程恰好相反。理性的认同也许姗姗来迟，智性的信念也许不是一蹴而就，但它们会不可避免地到来，而且并不违背诚实和天性。厘正宗教感情是较后完成的一项无比艰巨的任务；智性的自由比彻底的精神解放来得更早，也更容易。

智性的信念无论如何总会“到来”，对于这样的反驳，福斯特先生不大可能接受。

智性的信念像刚刚提到的那样“到来”，如果能够将我们对这句话的理解作个透彻的分析，那么，它可能又是依据传统提出的论点，它的意思是：

它就是这样发生在那些心地善良的人身上，他们把自己交托给有组织的宗教，他们无须为这样的决定想出什么哲学上的道理。对事物的理解来自对传统规训的遵行、承续，而这正是传统之所以存在的意义。

我还是认为，只要行得通，这倒也是一番不错的立论。但是，我要说的是，这番从传统出发的立论现在不像过去那样行得通了；我们正在面对的是一个革命性的派别，我们这个时代的许多知识分子恰巧也在其中；我们要想产生影响，必须具有一个更明确、更有哲学依据的观点。大家会问，忠诚于传统今天是否依然是一条行得通的路线。顺便说一句，由于我并不想显出一副自以为比艾略特先生高明的样子，所以我承认，对于各派宗教传统目前面临的困境，

我一方面为之深感痛惜,另一方面又无能为力。然而,对于自然主义者和实证主义者,我不像他那么抱有戒心。

艾略特是一群文学界精英的核心人物之一,我一向完全同情他们的观点。我相信他们的正确性,但我怀疑他们的正义性,因为他们并不打算与这个世界发生关系。艾伦·泰特先生在他一篇近作的开头写道:

> 人们常说,我们这个时代在道德上和知识上如此混乱,以致某些观点之间毫无沟通的可能。剩下来我们所能做的就是说出自己的观点,让时代把它们记录下来。本文所持的观点已在过去的二三十年时间里被证明是实证主义无法接受的,在当今之世,实证主义大行其道。历史主义、心理主义、科学主义,总之,所有自信地将科学术语应用于精神领域的实践,已经给我们造成了一种精神上的混乱,这种混乱也许可以简要地描述为一种两难之境。

类似这样的话,我或许说得也不少了,而且不止一次;但是如今我越来越感到,那样一种办法太不适合我的脾性。当今大行其道的那些力量正努力建立一种新的文明,我对此进行过设想,首先,要使这种文明涵盖一切远比他们设想的要困难,其次,当他们拥有了一种新的文明,他们最后可能会发现,新的文明与旧的文明之间有着奇怪的相似。或许拥有自己创造的文明终究是有意义的事。不过,我常常为他们的诚实所感动,知道他们正取得一些进展,我也感到高兴。几乎每一天,他们都发现一些自己无法像预想的那样应付裕如的情况。也许,约翰·杜威先生作为一个诚实的思想家所经历的种种奇怪复杂的经验很好地说明并肯定了他们取得的进步。作为一个文学家、道德家和宗教家,艾略特所坚持的最重要的东西都奇怪地出现在杜威的思想中。也许他那一派学者最终将能够对它们作出清理。然而,传统对于这些思想家来说毫无意义,他们已经放弃了对传统的继承权。这或许并不是多么深重的罪孽,甚至也算不得什么荒唐的蠢事,除非艾略特先生毫无转圜余地,对于他们认为是不可避免的工作,不肯作出任何参与的姿态。

这一切为什么会成为文学批评家的话题呢？下面就谈谈这个问题。艾略特于1930年发表《阿诺德与佩特》一文，抨击阿诺德使宗教失去了知识界的支持。要在严重背弃宗教信仰一事上做文章，阿诺德是现成的最佳例证。阿诺德学识渊博，但缺乏智性的明断。我以为，最有力地揭示了教会衰微的凄惨景象的，当属阿诺德那句一针见血的话，它刺中了教会卫士们为教会所作辩护的软肋："我们的宗教依靠事实、依靠假定的事实得以建立起来，它的感情也依附于这个事实，可现在事实正在背叛它。"《旧约》被他们视为历史，直到不久前才被他们自己"开明的神学家们"推翻。破坏在蔓延，《旧约》一倒，《新约》的声誉也受到实实在在的损害。艾略特引用了阿诺德的一段话，并评论道：

> "《卫报》宣称'道成肉身的奇迹'是基督徒的'基要真理'。对于基督徒们关心的根本大事不是上帝化身为耶稣基督，而是人要效法基督，这一点竟然要等我来告诉《卫报》，真是怪事！"
>
> 我们一边纳闷阿诺德本人的"效法"是否高明，同时注意到他把"真理"和"事"作为可以互换的词来使用。只要对他摇唇鼓舌于其中的那一领域稍具常识，他就该知道，神学上的"基要真理"与他自己很不严密地使用的"根本大事"完全不可同日而语。

不过，在艾略特的作品中，我们找不到多少对神学家眼中的基要真理的讨论。我想，他是希望让宗教仍然紧紧地与它的"事实"相联系。我对阿诺德未就"事实"的问题进行讨论感到不满。不过，在艾略特和阿诺德这两个思想家之间，一个对事实是矢口否认，另一个则是坚信不疑，二人都没有对它进行哲学的探究。

诗歌批评同宗教一样，也存在一个关于事实的问题。两个语境，同一个问题。大家共同关心的事实指的是"超自然"的事实，它按规定存在于每一种宗教规训当中，但在诗歌中最为常见，并得到了极力的渲染。我同意阿诺德关于宗教和诗歌殊途同归的看法。但一切取决于我们对于超自然事实持何论、作何想。这就需要从哲学的高度进行艰苦的探究，这种探究应当耐心细致、公正

合理,以便让自然主义者和实证主义者都能理解。这种探究既是宗教领域的事,也是美学领域的事。

争执关乎事实,与情感无关。不仅阿诺德和理查兹,就连艾略特也都一致认为,诗歌不必为证明它所谓的事实或物体确乎存在而纠缠不休,因为它的目的只是提供情感体验,而这些体验不仅可以来源于事实,也可以用虚构和幻想来支撑。阿诺德和理查兹(尽管后者没有对他在宗教方面的难题大谈特谈)都认为这个大致的说法也适用于宗教,并认为不论宗教的那些事实是否可信,宗教都是一种特殊的情感体验。在诗歌的事实与虚构之间,艾略特并不比他们更着意进行区分,但在宗教领域,他却做得泾渭分明,他认为宗教要有事实。他这样评价阿诺德:

> 阿诺德的散文作品分为两类,一类关于"文化",一类关于"宗教"。他有关基督教的著作翻来覆去表达的似乎都只是一个观点——即有文化的人不可能信奉基督教。这些著作一味否定,令人生厌。不过,它们否定别人的方式很特别:作者的写作目的是肯定基督教情感能够而且必须在没有信仰的情况下得到保留。根据这一主张,两种类型的人将得出两种迥然不同的结论:(1)"宗教"就是"伦理";(2)"宗教"就是"艺术"。阿诺德大谈宗教的结果就是将宗教与思想剥离开来。

在我看来,艾略特坚持宗教关注事实的立场是正确的,而阿诺德是错误的,但二人在诗歌问题上的看法都是错误的。

艾略特发现人们根据他们的宗教经验得出两种结论,即"(1)'宗教'就是'伦理';(2)'宗教'就是'艺术'",我对这两种结论都很赞成:正统的宗教信条与某些柏拉图式的或者诗性的"神话"非常相似,它就是诗歌,至少曾经是诗歌,在正式的公共庆典与仪式中,它让人一次次地以诗意的方式重新体验。但它又与纯诗性的神话截然不同,因为它有一套明确的实际用途:它支撑着大众道德,这种道德就是意志的普遍法则,它驱使人们实现神圣教义分派给他们的命运。

对于艾略特来说,信条就是信条,是不容置疑的,它是“天启的”或者说“神圣的”真理。科学的假说从结构这方面来说也是“神话式的”,鉴于我们无法根据自己对自然的观察直接地证明它们,因此,它们也是“超自然的”;有些科学家,当然还有科学的追随者们,对那些假说盲目相信,或完全以教条的态度加以应用。然而,“假说”与“天启”的说法仍然存在着差异。我们从科学的进步中得到的更有价值的收益,或许不是实利或物质上的,而是方法论上的。我们知道了自己如何思考,我们的思考可以是批判性的,带着自觉的意识,并立意不自欺。科学在最佳状态下(这种时候并不太少)能够一边思考一边清楚地知道,自己什么时候运用了假说。假说的另一说法是推想,但宗教不愿意承认它的“天启真理”是推想。这种心态的来龙去脉,如果我们能够把它发掘出来的话,想必也是很有趣的。

宗教向往的种种“真理”不便于进行精细的研究,其中涉及的数学、物理学、化学的因素无法分析计算,但是,这并不是说,它们就不能以科学的方法进行研究。亚里士多德认为任何一门学问,只要勤加钻研,加上人的聪明才智,就都是一种科学,但他非常清楚,如果要求科学提供的知识比其研究内容的性质所决定的还要精确,那将是荒唐的。我们可以想象,宗教家们已经敏锐地意识到:(1)他们的推想对于广大民众具有实际的价值;(2)他们无法以自然科学令公众赞叹不已的高度精确性来论证这些推想。宗教家们很可能出于上述两重考虑才提出一个人为的“天启”来博取信从的。推想变得神圣不可侵犯,但思想史会告诉我们,推想的神圣地位难以维系。

我们的体制化宗教——或者用复数形式说是各种体制化宗教,因为我们并非人人都是“宗教上的英国天主教徒”——正处于一种尴尬而且确实是非常绝望的境地,它们假借不可违逆的天启责骂那些捍卫思想方法论标准的一代人,或许它们责骂的言辞有多傲慢,它们就有多尴尬和绝望。如果它们守着教条故步自封,我只怕人们终将弃之如敝屣。但我倒认为我们的主导宗教信条还是可以建立在坚实的基础之上的(只要艾略特先生不觉得他的信仰没有我虔诚)。我觉得每个人都有一些属于他自己且具有宗教意义的推论,这些推论能否以及何时被体制化,这是一个科学的也是一个美学的问题。

但是,我在这里不作展开;我不想假装自己有解决这些困难的锦囊妙计,此处所说,只是姑妄言之的一点个人意见。最后我再回过来谈一谈诗歌的话题。

艾略特先生若能对“文学”付出他对“宗教”的一半热忱该有多好!他认为应当信仰的是那些宗教信条,而不是诗歌的振振之词。我看不出有什么必要代表诗人们放弃理性标准。如果但丁的信仰不能为他的读者所接受,这将有损于他在这位读者心目中的地位,而不像艾略特所说的那样无关紧要。如果雪莱的观点愚蠢可笑,那他的诗歌就会愚蠢可笑。在我看来,但丁的信仰是些非常狂放的玄想,一向受到人们的指斥,但它们却比雪莱的信仰有着更牢靠的基础,在方法论上也更连贯得多。这方面的考虑使我在但丁和雪莱之间更喜欢但丁。

不难想见,还会有其他的一些考虑;它们与艾略特本人的考虑相去不会太远。例如,要考虑两种不同技巧的诗歌;也就是说,不仅要设置思想结构,还要提供丰富的肌质;要考虑结构—肌质间关系的合理化问题。所有这些因素在更具体和更专业的批评工作中都应该予以考虑。




PDG

第三章　伊沃尔·温特斯：逻辑学批评家

一

最善于一下子便抓住一首诗结构的批评家是伊沃尔·温特斯先生。在诗歌荣誉的捍卫者中，也许有些人比他显得严肃可畏，那是因为他们比他刻板而缺乏想象力。他们代表的是一群奋起的保守派，或许同时也是大学老师。约翰·斯派罗先生和麦克斯·伊斯特曼先生可以算两个例子，他们凭借诗歌传统不予认可的、明显背离逻辑的风格，闯入了现代诗歌领域。温特斯对这些现代诗人本身并不反感，事实上，他把他们当成自己的主要研究对象，并按照自己的良心尽可能地善待他们。在批评过他们的人当中，他不是最严厉的，但是，他是一个严厉的批评家。我称他是最出色的逻辑学批评家，这未必是说，他就看不到我所说的诗歌肌质，事实未必如此。但是，他公开提出的理论的确不知道如何去把握肌质，他的长处在于他的结构分析技巧。

我确信他已经对新批评产生了重要影响，更确信这一影响还会扩大。他的第一部著作《原始主义与颓废》于 1937 年才面世，但作为一个散文家、诗人、书评家和论辩家，他闻名已久。我将用《原始主义与颓废》为例来说明他的批

评理念与方法。[①]

当我计划将温特斯作为逻辑学批评家来撰文讨论的时候,有几位帮我出谋划策的友人对我用的形容词修饰语表示担心。德尔默·施沃尔茨先生来信建议用"伦理—逻辑学的"。他知道温特斯对诗歌结构感兴趣,但他也知道温特斯公开表明的兴趣是诗歌的道德问题。要将他作为逻辑学家来研究,就必须将逻辑学家温特斯与道德家温特斯区别开来,而这谈何容易。我想说,他对批评的贡献不在于他的道德说教,而在于他的结构分析。

温特斯是个诗人,他有关诗歌的著述的确给人以他娴于此道的印象,因此,他决不是一个闯入文学批评领域的外行的道德家。但他与众不同;乔叟和霍普金斯神甫公然放弃了文学事业,为了表示皈依一种与文学相冲突的信仰,他们希望将自己的著作付之一炬,若非尚有他们这样的人,我就会以为温特斯几乎是他那一类人中最为极端的了。当他宣讲自己精心构建的批评理论时,他屡屡即兴而非常权威地(ex cathedra)把诗歌的趣味置于道德趣味之下或者否认诗歌的趣味。其他的批评家也许这样做过,但都没那么大胆,而且都谨慎地避免使用盖棺定论的语气。贺拉斯曾经判定,诗歌的目的要么在于匡正人心,要么在于怡情悦性(aut prodesse aut delectare),他不久又断定,诗歌应该寓教于乐。无论如何,贺拉斯保留了追加的这条包含道德原则的规定。大多数欧洲批评家都秉承了这一路线,但那些杰出的批评家对此只是虚应故事,适可而止,他们所作的批评并没有真的受惠于理论。温特斯啧啧称道的锡德尼并不是一个非常出色的批评家,虽然他是个伟大的文学天才,但若论分析之细致,他远逊于温特斯。贺拉斯的补充规定在现代引起了越来越多的关注,人们担心的是,一篇煞费苦心采取诗歌形式进行的道德说教如何区别于一篇散文体裁的道德说教。这是个关键的问题。

温特斯认为,伦理趣味是诗歌唯一的趣味(如果一首诗没有明显的道德内容,比如说一首纯粹的景物诗,我相信他会不屑一顾,认为这不是诗的正宗)。我想他不会说数学或者物理学话语的目标是某种道德至善主义,因此贬斥它

① 1938年,他出版了对美国文学进行批评研究的著作《莫尔的诅咒》。——原注

们,说这样的科学不健全。数学或物理学是由人们对其本身的兴趣而推动的,然而,既然可以为数学趣味而研究数学,那么为什么不可以为诗歌趣味而研究诗歌呢?一位像艾略特那样忠于诗歌的批评家肯定会说可以,不过,他不会解释那"可以"是什么意思。我想我明白为什么有些批评家的回答与艾略特的回答不一样,因为批评作为一种业余而充满歧义的研究领域,还没有形成讨论诗歌趣味的语汇。结果,温特斯认为数学追求的是它自身的趣味——我猜想他有这样的想法——而诗歌若有任何的趣味,那它必然是伦理的趣味。为什么是伦理的呢?当他环顾四周看到各种各样已有成说的趣味,他可能发现,在诗歌中,伦理趣味与其他趣味同样常见。

不过,这些正正反反的高谈阔论只是些笼统之说。在温特斯的著作中,诗歌明明白白地摆在我们面前,我们可以看得出他的那些道德关注是否真是诗人所有的,并且决定着诗歌的走向。我提前声明,他的道德主义是诗歌理论中一种新的道德主义,因为它是第一个真诚、满怀着坚定信念的道德主义。

温特斯的道德主义并不低俗。在我们这个时代,道德的威信江河日下,但另一方面,仿佛作为补偿或者大自然的恩赐,这个时代又涌现出了许多大道德家,他们为我们提供了道德原则的内容和依据,他们当中无一能及温特斯。我们千万不要以为他所从事的就是我们在普通文学批评中常见的那种陈腐的道德说教:那种隔靴搔痒、东鳞西爪式的道德说教,就连二流的批评家都不屑为之。温特斯永远都不愿像官方的新闻检察员那样,以某些文字内容令人反感为由,就对文学作品横加删削,而不论诗人用意何在。他若那样做就未免太低劣,也不会对新批评的形成造成影响了。针对诗人表达的道德理想,还可以进行更为深刻细致甚至是哲学性的研究,这类研究有时被归入"意识形态"研究一类。然而,一个学者如果让这些出色的研究垄断了自己的注意力,那他就是自愿荒唐地斩断自己的批评生涯;这些研究使他连批评的门槛都进不去。温特斯常常心甘情愿地由着自己被挡在门外。

我并未忘记,那些诗人们好像也不放过温特斯(或任何自告奋勇的人),逼得他去进行这类研究。诗人们有时说教,有时提出或通过推导暗示一些惊人的异端命题,似乎应予暴露;或者表面上让你觉察不出,其危害却分毫不减,也

需要揭破;或者确实虔诚至极,需要广为揄扬。据此作出的种种道德评价明确而不一定简单,进行起来也许需要明察秋毫的眼光和深厚的学养,但是,许多人都能够胜任。提出独树一帜的道德见解的诗篇寥寥无几,然而,好像许多诗篇都能令道德家们大惊小怪。道德说教式批评家不是健全的批评家,他们总是听风就是雨,一惊一乍的。温特斯曾就杰弗斯、特·斯特吉·莫尔、叶芝、哈代、波德莱尔、达洛什夫人等人的道德立场进行大段大段的评论,而对他们的其他问题有时几乎只字不提。他是一位杰出的道德思想家,通晓形而上学与末世学,然而,如果上述这些诗人的诗歌仅有道德内容或以道德为其决定性内容,那么,这些诗人或许只能默默无闻。作为批评家,温特斯沉溺于这种道德主义,因而有失分寸,从这个意义上说,他对新批评的影响是有害的,因为新批评并不在道德问题上大做文章,它努力要成为一种文学的批评。

二

在《原始主义与颓废》一书的序言中,温特斯承认自己深受人文主义者欧文·白璧德的影响,在他看来,白璧德是"现代屈指可数的伟大批评家之一"。我认为,令他作出这一评价的原因之一是白璧德教授著述当中无所不在的道德关注。不过,其中有一处不足:

> ……在我看来,他对于道德内容融入诗歌的实际方式几乎一无所知,这极大地削弱了他对文学原理的分析。白璧德不知如何为他的道德创建一个有效的载体。

"为他的道德创建一个有效的载体",这就是两位道德家在探讨文学时发出的豪言壮语,从中我们感觉到,其中的一位指责另外一位在策略上锐气不足。

第一篇文章可谓锐气十足,文章题为"诗歌的道德性"。它试图向我们展示实际运作中的有效道德载体;该文后面的情况比我们所能想象的更加糟糕。但一段开场白写得很好,我摘录如下:

> 要对最杰出的现代诗人笔下那种艰涩而闪烁其词的诗歌作出阐释或批评,一个明智的做法似乎是,先对人们在一首诗中寻求的那些品质作一个尽可能清楚的概括。我们可以说,第一,一首诗应该帮助我们获得对于外部世界以及人生经验的新认识;换言之,它应该使我们增长见识。这是诗歌对读者行使的首要功能。对于诗人,诗歌的相应功能是砥砺和淬炼他的感受力,他在运用诗歌感知世界的过程中,形式上的迫切要求促使他发现一些价值标准,而若非因为写作需要使他集中了一切条件,这些价值标准他是无论如何也不能发现的。诗歌创作的一两个基本条件就是解决某些具体的难题,例如要在不影响全诗其余部分的前提下选好韵、定好节奏。一个诗人若不能从这些难题中获益,反而痛苦不已,那他只是一个滥竽充数的诗人。

温特斯急于探讨诗歌的道德性,因而行文比平时愈加简括。当他论述至此,一个不关注道德问题的批评家作何感想?我想花一点时间就此作个说明。读到这里,人们感觉这颇有些纯文学批评或者说非道德批评文章的味道。

诗歌是由诗人根据自己的感受力所提供的感知构成的。情感一词尚未出现(它后面会出现。温特斯的诗歌本体论与艾略特大同小异,从我们所展示的理查兹、燕卜荪、艾略特和温特斯来看,对于情感问题的关注使得新批评家们的诗歌分析几乎无一例外地带有心理学的倾向,这一倾向在燕卜荪那里最不显眼,其次是温特斯)。感受力是个歧义词,对于艾略特,它是一个分泌情感的感受器官;对于温特斯,至少在这里,它表示的是一个提供感知材料的认知器官。我马上要问,这些感知材料是能给我们提供关于研究对象的肌质的认识呢,还是给我们提供关于诗歌结构基本事实的认识呢?温特斯没有对此作出区别。

别有新意的是,在他刚开始提出一套诗歌理论之际,他就强调说,诗歌的感知是诗人通过技巧和诗歌的游戏规则强力从自己的感受力中构建起来的。我们不应该忘记,诗歌在最终完成之前要受到技巧方面考虑的限制(那些自身缺乏诗歌创作经验的读者不一定总能想到这一点)。一个诗人必须同时做两

件事，一面要搭建一个逻辑结构，一面要创造韵律。逻辑结构通常就是诗人最初的立意，此时，意义选择它认为适合的字眼；然而，作为纯粹的声韵模式，韵律也要求用它认为合适的词，而不是来者不拒。为了合乎韵律，必须对表达意义的词加以处理和改变，诗歌才最终成形。在完成的诗歌中，韵律与意义的关系正是肌质与结构的关系。语音肌质具有很大的随意性，与结构也并不相关，却又历历可见，在不明所以的读者看来，它像莫名其妙新增来的一笔意外之财。然而，完成的诗作具有甚至比声韵更为重要的肌质，它还有由意义构成的肌质，这一肌质是由意义表达过程中韵律安排方面的要求造成的。文字的推敲使逻辑松散起来，造成了迂曲、省略、含混，更有价值的是，它导致了对陌生材料的引进。在竭力将合乎逻辑的细节转换成合乎格律的文字时，诗人很快就会发现，最好的办法是弄清这一细节的内容，然后找出属于这一细节而不属于逻辑结构的相关情况，这样，意义的肌质就相对于结构而建立起来，这是诗歌最显著的特点，它正是诗之为诗的关键所在，是诗歌的特质。我认为，意义这种非结构性的衍生是批评家们急需说明的。温特斯去此仅一步之遥。

我这么说是因为他接下来肯定了诗歌相对于散文而言的"丰富隽永"。在诗歌中，经过雕琢的语言，使原本相当抽象的东西"落地生了根"。一个诗句不同于最初的理性语句，而"具有实现一种新的经验的力量，也许更准确地说，就是一种新的经验"。这就是诗歌细节的出人意表之处。温特斯在引用马拉美的时候，既表示赞同，又有所保留：

> 批评家(马拉美)说文字具有一个明显的(即理性的)意义，还有一些附带的情感意义，他觉得文字的情感意义具有至关重要的核心价值：通常我们觉得，只要某一个内容是关键，那么，我们很自然地就会将其他内容一笔抹杀。在后浪漫主义的各代诗人身上都会自发重现这样的思想混乱，这种混乱看不出应归咎于马拉美，而我们从中找到了后浪漫主义隐晦风格的真正根由。本来，一首诗不只有理性内容，这是个理所当然的道理，但是，偏偏这样一个道理就这样被人颠倒和歪曲了。

象征主义诗人马拉美似乎变相地提出,诗歌应该全是肌质,而不应该有什么结构。温特斯认为理性内容不可或缺,因而至关重要,我同意他的观点,因为这恰恰是温特斯作为批评家的价值所在,我们最终会讨论温特斯作为批评家的价值,而且会目睹大量的佐证:他坚持认为,诗歌应该提供令人满意的理性内容或逻辑结构。然而,与此同时,一部散文作品也具有理性内容,而且实际上较之大多数诗歌而言,散文作品往往具有更清晰的理性内容;诗歌所特有而散文所缺乏的正是"附带的情感意义"(或者说局部的个性意义),它遍布于诗歌中,形成生动的肌质,显然这才是最重要的。

通过与散文确定的理性内容相比较,一首诗"流动不定的复杂性"得到突显:

> 诗歌由词与词(通常意义上的词)之间流动不定的各种复杂关系构成,这里的形容词"流动不定的"和名词"各种复杂关系"若不互相矛盾,我们不妨说,诗歌由词与词(通常意义上的词)之间流动不定的关系网构成,其中涉及诗歌的理性内容、节奏、韵脚、并置、文学或其他内涵意义、倒装等无数的因素。显然,它们之间的种种关联极大地拓展了诗人的语汇,这些关系同人生经验一样具有流动性和不可预见性,因此它们为表现人生经验提供了一种精确而挥洒自如的手段。

对于这里所说的"精确",我不无忧虑;关于这一点,到后面我们就会清楚。挥洒自如很好,所谓挥洒自如就是不可预见性,而不可预见或挥洒自如的细节不可能完全遵照最初的意图,按照计划合乎逻辑地展开。表现一种不可预见的经验与精确地表现经验好像完全不是一回事。

三

至此,一切甚好。我们目睹了一种对诗歌构成的结构分析,这或许是前所未有的,我们觉得,这种分析是任何健全的诗歌理论所必需的,一定会结出累

累硕果。但是,温特斯的开场白说完了,接下来,他开始了道德说教:

> 我刚刚说过的一切应该已经清楚地表明,准确而充分地理解一首诗是很困难的,它的全部意图与它可以解释出来的或者说纯逻辑的内容或许大相径庭。以艾伦·泰特的十四行诗《地铁》为例,如果我们仅仅根据它的理性内容把它转换成优美的学术性散文,我们发现作者在说,他的某些理念与他生活其中的都市环境使他濒于疯狂。可事实上,这首诗说的根本不是那么回事:
>
> 黑色的钟针一个个依次击过
> 拱顶下的丧钟,穹顶下鼓荡着
> 红色的回声压住沉闷的
> 雷鸣,如同爆炸的坩埚!
> 刺耳响亮,如乐的钢钟
> 传出喧闹的礼拜,虔诚地
> 在你谦卑的祷告上空猛冲
> 直闯进地狱铁林之中!
> 直到在你钢体正切的高处
> 安静浓密的断层炸开,
> 我变成了几何图形——感觉
> 像个盲瞽的天文学家那样大脑膨胀
> 我晕眩,宇宙飘飘忽忽地鼓胀起来
> 在白痴的冰冷狂想中跌跌撞撞。
>
> 我前面提到疯狂的问题,这首十四行诗表明,作者面对并讲述过疯狂的可能性(对于这种可能性,他本人及其他人也许已经发现,他们总是情不自禁地要去思考),并对它形成一种道德态度,这一态度在诗中得到了刻画与传达。它是通过整首诗,而不是通过诗中的逻辑内容来加以刻画的,它

不仅关系到逻辑内容，也关系到情感。这种情感非常特别，也很难用别的什么话加以解释，但我们可以说，它是诗人面临一种巨大的困境努力维护尊严并保持自制时的感受，而且诗人对此困境洞若观火，我们可以通过这样的概括简要地说明这首诗的情感实质。这种感受与我们所说的诗歌的形式或者说统一性不可分割，因为形式的创造过程恰恰就是对特定经验评价与塑造（即控制）的过程。显然，试图对这样一首诗的理性内容进行归纳，就会使情感内容变得混乱，甚至荡然无存。这首诗由两者间的关系共同构成。

这是一段最令人难以置信的文学批评文字，其含义是如此奇怪，以致我们一时领会不了它在说些什么。我认为温特斯开头所说的“全部意图”首先就是自欺。诗歌的全部意图确实重要，可是，当诗人开始将逻辑内容写进诗歌时，他不知道这一意图。全部意图是完成后的诗歌的全部意义，它不同于最初的逻辑内容，因为它已经具有了与那一内容毫不相干的细节，这个细节在任何地方都是具体的、局部的，或者是特殊的，并且总是无法预测的。诗人的最初意图究竟是什么样呢？那就是写一首诗，也就是说，既然他过去曾经写过诗，因此他的意图就是放手让逻辑内容离开纯粹的逻辑世界，在偶然的经验世界自行变化。热衷于逻辑的人会说这是不尊重逻辑。如果这种逻辑内容是一种道德内容，而你又是个道德主义者，你会说这是对道德的不敬。从程度上说，它对道德的不敬一如它对所谓“诗性”经验的虔诚。要获得诗性的经验，抛开最初的一切逻辑内容是唯一的途径。数学家们不愿抛弃其逻辑内容，也不把它转用于诗歌创作。诗歌创作将数学内容与非数学内容熔于一体，将伦理内容与非伦理内容熔于一炉，因此，如果温特斯先生将他的道德思想交付诗歌来表达，那么比起别人来，他的道德顾忌显然不是更多，倒是更少了。

紧接着，温特斯引用了霍华德·贝克先生的一首诗，这首诗与泰特的那一首类似，他对它进行了相似的评论：

一首诗中的精神控制体现的无非是诗人自身的精神控制，正如我已

经说过的那样,诗歌中的精神控制也许是诗人自身实现精神控制的一个重要手段。

说诗人在对自己的道德体验进行检视的同时对它进行了控制,这一观点与前文关于道德体验自由而不可预测的说法前后矛盾:它既是自由的,又受到控制。我认为,诗人与其说是在控制道德体验,还不如说是在进行道德松绑,在忘却;不过不用担心,道德家也可以引以安慰的是,因为诗人大可放心地这样去做,因为他在精神上把持得住。我认为,人们在诗歌创作中看见的是一种精神上的松弛,是强烈的道德体验之后的安逸。在此,我们又回到了前文讨论过的问题。这种体验就是华兹华斯所说的"于宁静中回忆出来的情感"。柯勒律治在论想象力的时候称,想象力穿透我们的"私心杂念"所形成的迷障,让我们洞悉"日常事物"的本质之时,他所描述的就是这种体验。它也可见于心理距离说。一首"完整的"或者说肌质丰满的诗总是表明,迷障已被穿透;作者已经摆脱了俗念缠身时对于事物抱有的难以打破的功利心;他现在可以让它们展露其深层的含义了;摆脱了功利心的纠缠,他现在需要的是诗性的体验;而这种体验由于现实冲动的消除不再遥不可及。这种信条只会在审美思考中产生,因此,我曾一度认为它只能属于美学理论。

人们处于现实而非审美阶段时,才会关注道德,它与贪婪、嫉妒、情欲以及它所反对的所有欲念与情感同在一个平面上。人的道德心可能与一切其他的顽念一样使人狭隘和盲目。追随康德的大部分美学家都看到了这一点,所以他们把审美体验定位于道德之上,道德问题解决之后才有审美体验,在审美的领域里,体验的内容看起来无关善恶是非,也不沾染道德热情。康德在其"第一瞬间"的第二条原则中提出:"引发审美判断的是一种超然的满足感。"然而,他旋即又在第四条原则中说:"善给人的满足感并不超然。"

温特斯将艾伦·泰特先生的诗意瞬间变成了一个沾沾自喜却并不可信的道德体验。温特斯所说的意思是,泰特先生确有疯狂之虞,那些具有某些观念而又来到大都会乘坐地铁的人都确有此危险,聪明的泰特先生通过创作诗歌巧妙地避免了这一危险。但是,我认为,意志坚强的泰特先生很可能在开始写

诗之前就已经化解了危险。我们甚至可以设想,他一度已经支持不住,并有过瞬间的疯狂或木然,但在进行诗歌创作前又恢复了正常(这种假想对于泰特先生不算大不敬,否则我也不会公开这么说了)。这里我们可以将泰特先生的小问题与波德莱尔的大罪孽作一对比,波德莱尔曾经在另一种不同性质的都市诱惑里屈服过,后来在诗歌中描写这一经验。根据温特斯的描述,当诱惑以一种本该规避的现实之恶出现时,波德莱尔显然未能通过将它化入技巧性诗歌来加以抵制。温特斯十分推重波德莱尔,他认为,除了科比埃尔的两首诗之外,波德莱尔最优秀的诗作"在19世纪的所有法国诗歌中无与伦比"。波德莱尔犯下了罪孽,堕落了,但他"不论陷溺于何种罪孽之中都保持着道德上的清醒",后来还"因为这些罪孽而写出了更出色的诗歌"。在温特斯看来(见第89—90页),波德莱尔的罪孽与他所生活的文学"时代"有关,与"浪漫主义的人生观"不无关系,以这样的态度看待波德莱尔的罪孽无疑是对它们的一种宽容却不免书呆子气的开脱。

> 他只在下面这个意义上受到了他所处时代的影响:在对待恶的问题上,他根据的是自身的经验和浪漫主义的人生观,也正是这些背景使他能够通过他同时代的经验来表现恶的普遍法则,并对那些经验作出评价。

我不怀疑波德莱尔对他从恶的经验作出了评价。我钦佩温特斯没有因为波德莱尔的诗歌是"恶之花"而羞羞答答、畏避不前。我希望他说的是,逻辑素材虽是恶的,从中却开出了诗歌之花,我希望他不要再谈什么"道德评价"和"精神控制"。从单纯时间的意义上说,审美体验超越于善恶之上。波德莱尔创作诗歌时是超越善恶的,他不为善恶所动。在《伦理学》一书中,亚里士多德设想希腊绅士们经过一段时间的磨炼,走向成熟,成为德行高洁的人以后,就不再为一般的道德问题所扰,而是开始培养才智,比如说,从事哲学思考,我们还可以说,从事艺术思考。哲学与艺术是德行的结果,不是原因,也不是条件。在温特斯的著作中,对波德莱尔的讨论安排在较后的一章,远远迟于对泰特的讨论;显然,在讨论泰特时,对于诗歌是用来抵制诱惑的道德手段这一观点,温特斯

自己都还未能信服。

然而,这个观点并没有被抛弃:紧接着泰特和贝克之后,我们看到的是对艾略特和麦克利什的讨论,他们都掌握着泰特的那种道德手段,只不过用起来没有他那么纯熟。

> 我们感到(不论对错与否),在一首诗所表现出的控制与诗人对自身的控制之间存在着一种对应的关系,通常看起来,一方的松懈背后包含着另一方的放纵。艾略特和麦克利什笔下那些异常散漫的诗歌是与诗歌后面清晰可感的精神软弱密不可分的,这正同哈特·克莱恩的大量诗作中那种残缺片断、声嘶力竭和过于亢奋的特点与作者思想上的混乱密切相关,这些诗作似乎正是建立在这种混乱的基础上。……艾略特先生和麦克利什先生的许多诗作经过释义,大多都可以压缩成我给泰特先生十四行诗所作释义的样子,在这方面,他们和泰特的区别在于,由于他们的几乎所有诗作在形式上都松散得多,就会大大减少释义过程中的曲解。

然而,关于道德的原则在这儿根本用不上。他责备他们诗体的散漫,批评的是他们的格律结构;他责备他们意义的模糊,非难的是他们的意义结构。它们都有现实意义,但那不是道德上的意义。指摘别人的作品中存在那么多结构缺陷,然后说这些人必定在道德上也有不为人知的缺陷,这样的行为看起来很像是在道德问题上多管闲事。我不明白最后一句话中的逻辑。如果艾略特和麦克利什的诗不像泰特的诗那么易于释义,那么,以任何方式对它们进行释义好像都会造成更可怕的曲解。对这些诗人提出批评,本来应该说明其诗歌存在的两个缺陷(如果存在缺陷),它们是:格律与逻辑结构的不确定性和音韵变化与意义肌质的随意性。上述两者之间如此有趣的结合会在什么条件下,遵循什么样的原则产生,这些问题值得研究。我们感到,这是一种现代特有的结合,但如果我们要对它加以研究,我不认为作者各自的道德观会成为决定性的因素。

这篇文章现在就放在我面前,我已经细细读过,并未发现作者更多地把诗

歌描述成一种道德评价。我看到作者多处断言诗歌就是道德评价,还有许多有趣的插白。我希望看到一些关于悲剧的讨论,下文便是:

> 如果一首好诗表达了道德层面上对某一特定经验的把握,那么,还应当说明,有些经验理解起来毫不费力,有些经验理解起来非常困难,一首具有完美形式的诗,如果要求读者在付出最艰苦的努力后才能获得理解的突破,那它就是最有价值的诗。在诸如拉辛和莎士比亚这样伟大的悲剧诗人的作品中,我们感到所取得的是对于生活的胜利,作品题材的意蕴是如此丰富,这种感觉正是这些作品的魅力所在。一位较平庸的诗人对于我们的经验只采点滴,全然不及其余。

一部悲剧规模宏大,对于它的把握涉及形形色色的经验。然而,用诗歌表现所有经验,与泰特用诗歌表现他瞬间的错乱,这怎么会是相似的道德行为呢?悲剧和十四行诗之间既有量的也有质的差别,所以将它们混为一谈似乎毫无裨益。举例而言,悲剧中有许多的恶,但通常不是引诱我们的那一种,我们毫不动摇地同情善者。善者遭受了失败,我们从中得到了怎样的"教益"呢?根据温特斯的观点,我们感觉自己战胜了"生活本身"。他是不是说我们评价过的那些琐碎经验已经可以算做一种完整的生活经验了呢?他的意思不可能如此单纯,如此着眼于数量。那么,悲剧给我们的教益是不是说:即使善良也难免失败,即使享尽尊荣,人生也逃不出个虚空?若果如此,这种教益就变得很不道德了。显然,关于悲剧意义的讨论很容易回到修辞、虔诚、淳朴的话题上来,从而遮蔽我们可能获得的洞见。一部悲剧要具有重要的价值,就必须满足"形式完美"这一条件,这听来很有道理,又有点含糊。我重读了这一章内容之后发现,形式的完美应该包括韵律和逻辑的结构——此处"逻辑的"相当于"戏剧性的",此外,还包括局部个性化,局部个性化内容或许可被称为肌质,但温特斯并未给它命名,或许在他看来,局部个性化内容就是"整首诗"减去它的释义,仅此而已。

不过,我并不满意自己在此说长论短;很快温特斯提出了一个令人兴奋的

想法，这一想法使我的评论看上去没有抓住要害，温特斯自己倒因此好像成了一个比我们了解的要深刻得多的英雄。他撰文反对某些神秘主义诗人（他选取了哈特·克莱恩和叶芝为例），说他们对现世的经验讳莫如深，却对某些虚无缥缈、超然世外的感受大加赞美，因而回避了伦理问题。温特斯一语中的：

> 人们要想摆脱尘世的羁绊，唯有勘透这些羁绊，并使自己习惯于最终将摆脱它们的想法。

这种语言令我们回想起温特斯谈论悲剧的那段话，而如果我们广泛涉猎过他的著述，它还会让我们想起别的。我们突然惊讶地意识到一种新的可能：温特斯也许是在摆弄他自己设定的一条特殊甚或有些异域情调的伦理原则。具有这一原则的人绝非普通的那种顽固不化的道德家，它要求人们做到圣徒般的高洁、宗教式的淡泊；饱经世事劳苦而不见多少回报的圣徒总是选择摆脱世俗的牵累。它也极可能是一种斯多噶主义——一种圣徒情怀的世俗形态。这当然还不够耸人听闻，不至于立刻让我们对它产生敌意。我本人就并不反感这种态度，有时候似乎还很理解它，我希望，如果这个世道继续这样败落下去，而且很快就到不可救药的那一天，能有越来越多的有心人获得感悟，不过，这与我们当下的讨论主题已相去万里。考虑到温特斯论点所可能有的不同解释，批评家要问的问题是，温特斯所摆弄的原则究竟只是一种伦理原则呢，还是一种伦理加文学的原则？我想可能是后者：作为一种原则，它要说明的是诗歌的全部功能。它宣称：诗歌如今是我们一切行为的规范。令我吃惊的是，温特斯从诗歌中获得的道德评价竟如此消极。诗歌似乎仅仅通过对各种经验的想象和身临其境的体会对它们作出评价，这样一来，诗人和读者都无须再亲历其境。诗歌成了经验报告，它用这些报告警示我们不去重蹈覆辙。法律并不禁止人们这样做。它是一种道德上的颓废，希望已经破灭，却竭力保持着积极的表象，游戏照玩，却并不投注。

由于这一观点，温特斯对我们来说同时具有一种陌生感和一种随之而来的反常的吸引力，在这一点上，温特斯与艾略特的个性给人的感觉颇为相似。问题是，太多的诗歌根本不是他讨论的那样，太多的时候，我们也根本没有那

样的感受。我们很难把温特斯看得那样苍白贫乏,一般来说,我们不能把温特斯与颓废相提并论,除非我们认为他口是心非。但是,他不该让世人对他生出这么多胡乱的解释,让我们徒生郁闷。

四

道德说教在温特斯的著述中随处可见,如果我没弄错的话,他的每一篇文章的大部分页码上都有。他的道德说教以种种奇怪的形式出现。在批评家眼里,道德说教是稗草,不是谷禾。但如果我们能拔掉它们,剩下的大致就是非常优秀的东西:那就是结构分析。没有哪个批评家像温特斯那样广泛而又权威地关注结构分析。

在我看来,其中有两篇文章比英文中任何同类题材的文章都精彩:一篇讨论现代主义诗人运用的意义结构;一篇综论诗韵结构。

第一篇题为"论美国的实验派诗歌",见于第15—63页,副标题为"音韵之外的结构方法分析概览"。如果没有记错的话,我在1929年的《美国大篷车》上读到它早先的版本,当时就感觉它是我读过的这方面最深刻的批评。目前看来,该文不够纯粹,文中的批评受到了道德说教的干扰。但在更为地道的批评出现之前,它就不错了,在我们现有的批评中,它是最好的。

温特斯关于实验派结构的报告是负面的。他先综述如下:

> 在20世纪二三十年代,美国的主流诗歌出现了某些在我看来令人遗憾的新方向。一头是罗宾森和弗洛斯特,另一头是艾伦·泰特和霍华德·贝克,在他们之间出现的那些在风格上相对传统的诗人绝大多数乏善可陈,比较有趣一些的诗人又误入歧途,我在本文中将向大家说明这一点。在对他们的讨论中,我不多谈他们如何富于才华,也不多说他们具有怎样无可否认的优点,我认为这些都不成问题。

总的看来,他的计划是向大家说明,现代诗人滥用了旧有的结构,而新创的结

构又不成功。他列举了七种结构手法,有些还作了进一步的细分。我们不禁有些怀疑,温特斯是否认为自己的罗列已穷尽了所有结构手法呢?我认为,他的列举既不全面,也不平衡。不过,跟前文所说的一样,我不知道有什么比他的更好。

第一种结构方法是“重复法”,主要就是针对同一主题采用一组组不同的措辞或意象反复重申,既然它们意义相同,它们之间的顺序无关紧要。作为这一手法的范例,文章仅提到了两首较早的短诗,而在现代诗人中,作者提到两个诗人:惠特曼与杰弗斯。温特斯认为,这两个诗人好像都有些方凿圆枘,因为他们将更适合于抒情短诗的手法用到了长诗中,结果出现了一种“既散诞又散乱”的形式(我不明白“散诞”除了散乱之外还意味着什么,我好像闻到一点道德评判的味道)。关于杰弗斯的讨论用了四页的篇幅,但涉及诗人不甚高明的神学见解的内容,至少与对其重复手法的探讨一样多,作者在两者之间找出如下的关联:杰弗斯创作的是叙事诗,由于他信奉的是一种机械论的上帝,这就要求他采用重复手法——他的人物被剥夺了自由的意志,无法采取合乎道德或“与性格相称”的行动,因此无法完成任何通常意义上的叙事情节。如果杰弗斯忠实于他自己的逻辑,他的情节就只能成为一连串的片段,证明着人类的孤弱无援。这是个奇妙的观点,对温特斯经常根据思想来形成诗歌结构的做法也是个很好的说明。也许它太异想天开了,像一纸空谈;因为杰弗斯笔下的人物可能对道德自由抱有幻想,温特斯本人这样暗示过,读者也可能这样想。果真如此的话,或许就需要一个完整的情节,以便最终揭破这种幻想,而在整体上就会形成一种单一、宏大、犹如悲剧的效果。说神学上的异端使诗人创作不出逻辑分明的诗歌,此论有些草率。文章对杰弗斯的风格也有所提及:

> 正如我曾指出的那样,杰弗斯先生已经用伦理学理论取代了叙事逻辑,此外,他也从未形成过鲜明的风格,他的作品一行行尽是些自命不凡的垃圾。他写过几行漂亮诗句,但那些诗句屈指可数,并且无一堪称一流。

人们会想,如果诗人的作品一行行尽是些自命不凡的垃圾,那就根本没人要讨

论他。作者是不是在暗示说:只要诗人能建构出一个合乎逻辑和道德的结构,那他或许就能获得拯救?我们发现列入第一类的例子寥寥无几,我们也观察了作者就杰弗斯的神学思想与诗歌风格发表的插白,我们怀疑这篇文章的逻辑是否可靠。的确,尽管这篇文章作了一套有效的逻辑分析,它仍是温特斯对现代诗人发起的总攻中的一个片段,在温特斯看来,现代诗人因为种种原因令人不满。在这篇论逻辑结构的文章中,温特斯还谈了现代诗人不讨人喜欢的其他原因,兴之所至,随意发挥。这既有业余的感觉,又有外行的味道,如果能在这两者之间作一区分的话:一方面,他热爱诗歌,不愿看到诗人的错误思想败坏它;另一方面,他的思想方法缺乏条理。

第二种方法是"逻辑法",从一个细节到另一个细节,逻辑推进脉络分明,在这里,各个环节间的顺序最为关键。作者对于这种方法论述得更为简略,尽管大多数英语诗歌一定都采取了这种方法。仅对抒情诗中出现的各种逻辑推进方式进行研究,就足以耗尽一个人毕生的心血,而这种研究会对批评大有裨益。要求温特斯先生本人从事这种研究不免造次,但我认为,若说他在自己最重要的方法上只是蜻蜓点水般一带而过,并没有错。现代诗人很可能在他们的结构中对从前的逻辑推进方式进行了极其精妙而又合理的改变,这一点未为可知。温特斯只说,逻辑法于16和17世纪成了抒情诗的一种写作方法。这种说法是否正确需要作大量的研究之后才知道,我们希望见到一些证据,如果那意味着要等作者另撰一文,那我们现在就只能认为,温特斯抛出了他最有价值的观点却没有提供证明材料。我相信我们大家都接受他的观点,因为我们既相信他的诚实,也相信他广博的学问。关于这种方法,温特斯进一步论述道:

> 例如,英国的玄学派诗人利用过它,掌握了它,而且常常败坏它,虽然它并不是他们千篇一律使用的方法。

这句话也很重要,但挑逗性多于实质内容,它为当代批评中引发最激烈质疑的一个问题贡献了一种新的主张,他完全可以为自己的这一主张提出证明。

逻辑结构沦为没有逻辑的空壳，通篇只利用一些难以捉摸的感情，这种情况偶见于玄学派诗人，常见于与他们同时代的剧作家，而在20世纪诗歌中更是随处可见。凡此种种伪逻辑结构，我将在另一个题目下讨论。

最终结果是，我们了解到逻辑推进是一种传统的结构方法，在这篇文章稍后的地方，我们将读到一些诗人是如何把逻辑败坏为伪逻辑的。在温特斯对可能存在的全部结构分类中，第二种方法扩大了形式的覆盖范围，但它自身没有得到展开论述。

第三种方法是"叙事结构"，叙事包括一系列因果相接的行动，其因果关系主要源于人物。对这一方法的讨论占去了几页的篇幅，但讨论针对的几乎全部是散文体小说。在一篇从题目上属于诗歌评论的文章中，这样的讨论无疑是奇怪的离题。更加奇怪也更加离题的是，温特斯对松散的"全知全能式的"说明性小说大加赞扬，这种小说形式与詹姆斯、福楼拜小说的紧凑完全相反。他对散文体小说比对诗歌更加宽容。既然他认为形式技巧上的难度有助于丰富诗歌的效果，我不明白为什么他的这一理论（该文开头即提出，引文见本书第131页）不能同样适用于散文艺术。

第四种方法是"虚假指涉"，下分七类。温特斯对此进行了一番非常细致而有价值的分析，即使他别无所成，这一分析水平之高也足以使他成为一位重要的批评家。我们现在谈到的是些较为拙劣的手法。他列举了因使用虚假指涉而为其所害的一些诗歌作品。

我不想把虚假指涉下分的所有七类手法都重复一遍。第一类是语法连贯有余，而逻辑上缺少或没有连贯。作者用几句很尖锐的俏皮话对玛丽安·莫尔小姐进行了批评，接着，我们看到他用更多的篇幅对哈特·克莱恩的一段诗文进行了指责。克莱恩在《为浮士德与海伦的婚姻而作》的前面引用了琼生《炼金术士》里这样一段诗：

我们因此可以用《塔木德经》的技巧
和渎神的希腊正教重新将那大厦复原

那是海伦的居所，为此我们与以实玛利人斗争
与托加玛王和他火辣、铁青、暴躁的锁子甲斗
与阿巴登王的部队和西庭怪兽斗；
拉比大卫·金奇、昂克罗斯，
与阿本艾兹拉都说那就是罗马。

在克莱恩的诗中，温特斯找出了下面这一段来与之比较：

心儿被雀翅拂掠；
被沥青驱赶的许多个
日启之际群集路缘，
于每一处角落将各色黎明交付
给药房、理发室和烟草店，
直到越来越浓的暮色
将其突然带走，前往一个未被沾染的
自然，或许未被割裂的惬意之乡。

温特斯想说的是，克莱恩好像用琼生的诗为自己诗中那绝对的胡言乱语张目，但是琼生诗中的胡言乱语本来就是骗子的胡言乱语，符合诗中人物的身份，骗子们装模作样地跟人说一些真实而神秘的人物，为的是炫耀他们的魔法。我们作为读者应该明白，其中提到的事物都是胡诌出来的笑料。然而，当克莱恩写出那样的胡言乱语来时，它完全是一种"骗子受骗"的情形。关于克莱恩的诗在逻辑上存在的问题，温特斯说：

这段诗完全合乎语法，只要不加细究，也许看起来多少还是可以理解的。但是，如果研究一下整个那句诗的话，"许多个"的所作所为似乎完全不可解。如果我们假设"许多个"指的是"许多个人"或"人群"，我们可以澄清一两个疑点，但仅此而已。如果我们假设"许多个"指的是现代生活

中与数字有关的抽象事物，例如，结构、时间、金融或其他相似的东西，问题又明朗一些，但前五行诗句太过雕琢，太过迂曲，因此不免有些晦涩，而最后三行则根本无法理解。

诗句的文法始终是优美的，文法与实际逻辑之间的不一致是它被列人眼下这种结构手法的主要原因。不过，似乎更符合虚假指涉、而又不自找难堪地扯上琼生无稽之谈的是一个“更令人愉快的”例子，它引自另一首诗，诗名曰“白兰地酒”：

一个男孩与一条狗引着太阳奔跑
自发是他们独立的轨道，
和他们自己永恒的光照
就在你生活的山谷他骑着自发奔跑

显然，温特斯认为这里的文法无可挑剔，但我决不会打赌说文法家从中连一个毛病也挑不出来。然而，如果我们在阅读中觉得它合乎文法，并按这种文法读下去，我们会惊讶地发现，一段读完了，还是看不见有任何合情合理的意义出现。不过，如果我们几经努力，仍然不能找出诗中语言所能表达的任何意义，那么，除非我们实在宽厚，否则将会对诗人心生巨大的不快。

虚假指涉的第三类是：对不存在的情节进行的指涉，艾略特提供了这方面的例子，例如，在《小老头》中：

被吞噬、被分割、被饮喝①
周围一片低语；西尔维罗先生在
里摩日用他抚摩的双手
一夜不停地在隔壁的房间里走动；

---

① 指耶稣在最后的晚餐时把面包和酒作为自己的身体和血的象征物分给门徒们吃喝。——译注

在提香人群中鞠躬不停的冢川；
德托恩奎斯特夫人换着蜡烛
在黑暗的房间里来回走动；弗劳雷恩·房·库尔普
一手扶门，一面在厅道中突然转身

温特斯的评论温和而公允：

此处提到的每一个人都在进行一种举动，而或许除了冢川之外，每一个动作都暗示某种先在的情境，都是一个连环动作中的一环。即使是冢川的动作也暗示着某种先在的、未经解释的个性。然而，我们对于所暗示的历史茫无头绪。诗人宣示了一种情感，但对它的来由或意义却绝口不提，而且诗人很可能对这种情感并不比读者更清楚。我不想让人感觉好像我坚持认为艾略特先生必须对各个故事的来历一一道来，这首诗才能臻于完美。考虑到作诗的成法(modus operandi)，这种晦涩在所难免，而且与刚才所讨论的克莱恩诗中的晦涩相比，这还是一种相对无辜的晦涩。但它终究是晦涩的：它是刻意把握的散漫。在我看来，一种更加直接和简练的作诗法似乎更为可取。

虚假指涉的第四类是：对某个不存在的象征意义进行的明确指涉，它的价值在于导出了第五类虚假指涉，即：对某个不存在的象征意义进行的隐约指涉，这一类虚假指涉非常重要，温特斯也对它进行了较为充分的讨论。温特斯首先以西莱地娅的十四行诗《内梅》为例，说明诗歌对某个确实存在而且为广为人知的象征意义所作的隐约指涉，也即是说，尽管诗中并没有明确说出它的讽喻性用意，读者却既能一眼就知道它是一首讽喻诗，而且也能轻松地对它加以阐释。列入第五种虚假指涉的诗作听起来同样具有象征性，但我们永远找不出它所指涉的真正象征领域。温特斯在这里写了一段关于自然诗的很有价值的话，他说，不含任何象征性指涉（明确的也好，隐约的也罢）的普通自然诗可以“产生惊人的力量”，他对此感到惊讶，因为他一度认为，诗歌只描写人的

或道德的情境。然而,他提到这类诗歌只是为了引出另一类更需要讨论的自然诗,在自然诗中,那些立意更高远也更出名的篇什似乎都在大自然中发现一些象征意义,一些能反映人类处境的、一目了然的道德意义。自然的象征主义被安排在这里进行讨论这一事实本身说明,温特斯深信它是一种虚假的象征主义。所有的道德家和人文主义者都对在外部自然中发现象征意义深表怀疑,不过,温特斯对这种象征主义进行了精彩的论述,他认为,这是浪漫主义自然诗人取得的巨大成果,直接传承了科林斯的传统。他说:

这类诗歌描写风景或其他事物,有时候描写得非常出色,但它表现一种情感或者说一种非常强烈的情感,这种情感源自何处,基本上说不清楚。例如,在科林斯的《黄昏颂》中,我们发现一种忧郁的情愫,有时候(如在对蝙蝠的描述中)这种忧郁几乎达到了错乱的地步,这种忧郁每一次都过于深刻,它不可能是一个黄昏的景色所能引发的。科林斯笔下的蝙蝠与莫尔小姐的长尾小鹦鹉之间的差别在于:长尾小鹦鹉(温特斯在以前研究过莫尔小姐诗中的小鹦鹉了)真实地表现了异国情调因熟稔而变得平淡的过程——换言之,诗中真真切切地存在一种对鸟儿的感受,这种感受没有超出鸟儿所代表的合理经验范围。与此同时,科林斯的蝙蝠既不疯狂,也不构成致人疯狂的理由,却被用来表现一种与它无关的心态。这就好像一个人在杀死自己的母亲之后写一首《雷颂》来抒发自己的感情,或者更确切地说,就好像一个人杀死自己的母亲却对自己的行为懵然不觉,待他体验到此后的所有痛苦之后才来抒发这种痛苦。一个象征物被用来体现一种情感,而这种情感与象征物以及诗人意识到的任何其他事物毫不相干:诗人在不完全了解自己情感的情况下尽力抒发自己的情感。凭借他的这首诗以及他那些赞美抽象激情的颂诗,科林斯或许算得上是第一个,也是最优秀的一个纯浪漫主义诗人了。他不像格雷那样,在忧郁中还保持着古典主义那种大发宏论的本事,他的语言中也没有引经据典的套话。雪莱的《西风颂》,从某种程度上说还有济慈的《夜莺颂》,采用的都是同样的步骤;具体说来,它们不像传统诗人那样从动机入手来表达情

感,而是假借或者说经常假借某种不相干的事物,用得最多的便是自然风景。任何自然风景本身都不足以激发这类诗中所抒发的情感,一种适当的风景只会在心灵中唤起某些情感,并被用做传递这些感情的象征。要为这一步骤作辩,我们可以说,情感具有普遍性,每个读者都可以自由地提供自己的情感来由。然而,采用这种步骤不能像采用前一种方法那样让人写出那么凝练的诗来,而且,作为一种道德思考行为,这样写出来的诗歌是不完整的,甚至是具有误导性的、危险的。

对于自然的象征主义而言,这虽然不是什么好话,倒也未必会伤害到它。我们马上要问的是,关于自然的"表现力"的美学研究有着一段很长的传统,温特斯为何对它置若罔闻。根据这些美学研究,大自然是一个极富象征意义的领域,诗人完全可以从中获得表现纯人类意识状态的象征物。我认为这一象征领域早已约定俗成,像许多其他的象征领域一样,它完全可以供诗人从中取材。

我希望能够再往前走一步。到目前为止,我们对哲理性的自然诗尚缺乏适当的界定,这主要是因为在这方面最有权威的批评家们无暇顾及此事,而且他们深信诗人的研究对象是人。首先,温特斯对科林斯的蝙蝠比科林斯自己还要激动。《黄昏颂》由始至终从不同角度将黄昏描写成端庄贞洁、非礼勿听的处子或仙女,伴着静穆的泉水与微风,蕴藉,矜持,等等。蝙蝠倏忽而至:

此时空气静谧,唯有那弱视的蝙蝠
急促尖叫着,伸展皮革般的翅膀轻快地飞过

又倏忽而逝。它虽然不是只爱捣乱的蝙蝠,却与宁静和谐的黄昏格格不入。我觉得它也许象征着诗人;不过,他渴望了解未知的事物,请求黄昏教他

哼唱一些柔和的乐曲。

我觉得这里象征主义的意味是确凿无疑的,考虑到诗人是以第一人称的口吻

向黄昏发出祈求的，因此我也怀疑这是否只是一种含蓄的象征主义。不过，我们至少可以从济慈的《夜莺颂》中找出完全同样的象征意义，而且在那里，象征意义肯定是明确无误的。夜莺代表着一种至福（温特斯对此定会严加呵责），具体地说，它代表着一种自然的天真未凿，诗人对此虽然无限憧憬却无法充分实现，因为他是一个心存善恶是非之念的人。人的困扰并未困扰到蝙蝠，它是：

你在树叶之中未曾体味的一切，身心疲倦、燥热不安，焦虑愁苦

也许在济慈眼里，一般的人类生活是病态的，正如我们完全可以想象银行家的生活在温特斯眼里是病态的一样。那是一种麻木的生活，或者我们若回到我一直企望的那种稍带专业性的术语或类似的说法上来，那它就是一系列没有肌质的结构。艺术家渴望摆脱包括道德观念在内的尘世束缚，大自然——表现为广阔的自然风景，以及大自然中那些显然是自由自在、无所谓道德的生物——成了他最方便的依靠。如果华兹华斯在大自然中发现了象征着某种明确的道德体验的事物，那就是一例无中生有的指涉，温特斯也有权据此反对，他的确反对华兹华斯，虽然华兹华斯的诗也常常表现他从大自然中获取的与道德无涉的快乐。自然景物几乎不可避免地会成为审美体验的象征。大自然中几乎无一物不是肌质，千姿百态，几近于纷乱无形。艺术家在表现大自然时面临的最大困难可能就是找出一个可供肌质附丽的主导结构。我觉得，当塞尚从大自然中获取肌质时——或许应该说当塞尚能够关注自然风景的肌质时，他没有让大而武断的结构强加于肌质之上：我所说的那种结构指的是他画作中常见的互相挤迫的大块画面，以及我们看到的似乎将各种景物卷入其中的那种旋涡。我们现在说塞尚赋予他笔下的风景以生命或结构，这话听起来像悖论，但他之所以这样做，是因为大自然未能提供它自身的结构，他这样做也无疑是为了使画中的肌质具有实感，如同充盈于真实结构中的肌质那样。以温特斯的批评装备，他好像根本不能理解塞尚如此前卫而又如此聪明的技巧。最后，将雪莱的《西风颂》与济慈的《夜莺颂》归入一类，甚至把它跟科林斯的《黄昏颂》归在一起，似乎是大错特错的。雪莱属于温特斯矛头直指的感伤

主义者，他在大自然中寻找着自己的形象，或者说他是那种误入歧途的道德主义者，他在大自然中寻求道德启示，而这是大自然所无法给予的。

在第五种虚假指涉当中，温特斯还对 H. D.①的希腊风景诗作了一番切中肯綮的批评：

在描写希腊的某一风景时，她常常写得好像这一风景具有某种内在的美德，人们领略到它作为风景的诸般情致，就会自然而然地想到这种美德，不过，这种美德比那些情致本身更加重要。她所关心的不是希腊的历史或文明，或者说经常不是：素材很简单，或多或少属于理想的田园景致。激发了诗中狂喜情绪（她的大多数诗作表现的几乎都是一样的情感）的经常仅是些礁石、大海和岛屿。当然，它们并非随便什么地方的礁石、大海和岛屿，它们必须是希腊的。为什么呢？是因为雅典的文明吗？如果是那样的话，何必花那么多力气去写与雅典文明毫无关系的素材？诗人对任何属于希腊的事物，不论其价值如何，都有某种完全莫名其妙的眷恋，稍一提及，就足以引发她奔放的激情。但是，既然这种感情与希腊风景之间的渊源殊不可解，我们只好称之为多愁善感了。

第四种方法中的其他手法就略而不谈了。第五种方法是"质的推进"，这种方法非常重要，但我只能匆匆地带过。这种方法并不着意于理性的推进，庞德先生的《诗章》被引为最好的例子：

庞德先生的一个个意象之间完全由连贯的感情来维系：其统一性原则全在于精心安排并加以变化的基调，也就是说，他说出的每一句话本身都合情合理，但一句话与另一句话之间却没有合理的衔接：其间的推进或如闲扯的对话，或如出神的遐想。这样一种推进方式也许是基于一种隐含的合理性，果真如此，作品推进的合理性在诗歌开头不久之后就一目了

① 这里是指希尔达·都利特尔（Hilda Doolittle，1886—1961），美国意象派诗人。——译注

> 然，以后也始终看得出来。在一首长短不拘的诗中，这种隐含的合理性应当得到明白的展示。然而，在庞德先生的诗里，我很少看见比较清晰的隐含主题，明确的主题则更加罕见。

我的想法正好相反，如果作品推进中隐含的合理性在一首短诗中无须展示便很清晰，那么，当它贯穿于一首长诗中时，就只会更清晰，也就更无须加以展示了。不过，我们必须大体上接受这种批评。温特斯说庞德诗歌基调上的统一是精心安排的，但这仍不能令他满意，因为其推进方式不“合理”，我想，所谓合理指的是认知意义上的可释义性。不难想见，艾略特和乔伊斯也被认为是运用了这样的结构——而严格说来这种结构是失败的，因为它不是真正的结构。

第六种是“交替法”，最后的第七种是“双重基调”，后者定义如下：

> 一小段诗文可以由表现两种不同并多少有些对立的情感的诗段交错构成，或者由反映相互结合并无明显交错的两种情感的诗段而构成。一首长诗可能包含多种情感，但如果只包含两种情感，其中一种通常具有反讽意味：我在这里特别关心的就是这种情形。例如，拜伦通常制造一种夸张的效果，最后又用讽刺或滑稽的反高潮将它破坏。总的说来，他的诗很拙劣，造成的效果是生硬的，但他却是第一个夸诞地表现这种在现代已很普遍的态度并使之流行开来的诗人。

换言之，结构是反讽式的；在批评而非文学创作领域，理查兹似乎最早对这种结构进行分析并给予认可，布鲁克斯也对这种结构作过讨论。继拜伦之后，拉弗格发展了这种结构，如今它已被英美诗人广泛采用。庞德运用过它：

> 伯恩-琼斯的卡通
> 让她目不转睛；
> 他们在泰特仍然教
> 考菲图娅做诗学吟；

瘦削,如同溪水
目光呆滞。
英国鲁拜亚的夭折
就在那时。

我们已经考察过诗歌反讽。我相信,把反讽用于某一首诗的创作无可厚非,只有当它被奉为诗歌的常规结构手法时,它才会令人反感。温特斯的辩论对象主要是肯尼斯·伯克先生。为了便于大家作出理性的公裁,温特斯在下面这一小段文字中进行了陈述,不过,其论述之精妙,至今尚无人能出其右:

整个问题最终可以归结为:一个人愿在多大程度上密切审视自己的情感并作出修正。罗文娜·洛克特小姐曾经对我说,拉弗格很像一个说了过于粗暴的话又来道歉的人,他本该在开口之前就对自己进行必要的节制。

按照温特斯的说法,弥补不满意的感觉的唯一办法——我相信那是一种优柔寡断的感觉)——就是:"扔进废纸篓,然后从头写过。"

这篇文章的总体效果是破坏性的,受到打击的是温特斯所说的"实验的一代"。R. P. 布莱克默先生认为,温特斯必须说服他的读者,让他们相信"那个流派的诗歌残缺不全、混乱不堪,而且最终也空洞无物",他注意到,温特斯认为实验派诗歌之所以存在上述缺点,原因在于"它设定了一个错误的目标,那就是:无主题诗歌"。但是,这种说法太笼统了。温特斯指责的是这种诗歌结构上的混乱,因为它们并不缺少主题;看一看他的章节标题,这一点就很清楚了。他仇恨混乱,更准确地说,他仇恨诗歌技巧上的混乱,对诗人在技巧上的不负责任深恶痛绝。说到这里,我们还需要面对一个韵律混乱的问题,在这个问题上,他同样立场坚定,其观点也更难挑出毛病。

五

在此书最长的两篇文章中，一篇是我们刚刚讨论过的，另一篇是探讨格律的《格律对诗歌创作的影响》，后者比第一篇还要略微再长一些，在价值上也与第一篇完全相同。

在新批评家中，认为评价诗歌需要对格律进行极其精确的研究的，大约仅温特斯一人而已，其他新批评家对于这一领域的研究都抱着想当然的态度。与所有的前辈诗人不同，今天的诗人对于精美的韵律缺少感觉，有鉴于此，我认为他们对格律在诗歌中的作用也不甚了了，不过，新批评家们好像比他们更缺少感觉，针对一首诗的韵律情况，他们有时会作出最最奇怪的判断。

我要在这个问题上多说几句，我的话将与温特斯的话在精神上完全一致，我这样说应不算自我标榜吧。我的指责有凭有据，一个例证便是我手头保留着的古代与现代诗歌专业高年级大学生交来的论文。这些大学生先前受过一些旧式的诗歌韵律分析训练，熟知诸如布里吉斯论弥尔顿诗歌格律一类的著作。但是，他们热衷于那种新式的非学术性批评，从中形成了一种新的、被他们称为“功能性”的格律概念，结果完全无法预测。这些学生倾向于认为，多恩是新式格律诗人的守护神；琼生认为多恩“重音混乱”，所以“应当被绞死”，学生们认为“重音混乱”正是多恩的过人之处。他们也许是对的；但我想说的是，当初琼生所熟知的一切，今天的他们未必会花工夫去研究和了解，琼生深知，多恩像律师那样谨守法律，即便他所秉持的法度在精神上不一定就是琼生所理解的，因此，他是不可能被绞死的。一个学生提出对《圣谥》的两行五步诗句作以下的韵律分析：

/ / / / / /
Call us what you will, we are made such by love.
（叫我们什么都行，爱情把我们变成如此。）

以及

/ / / / /
And we in us find the eagle and the dove.
(我们身上有鹰隼也有鸽子。)

他为自己的韵律分析辩护道,多恩这样伟大的思想家,不可能不准确地表达自己的思想,为了准确表达思想,他也不可能不突破形形色色的格律规定。他盛赞第一句诗庄严凝重,清一色的单音节词使全句非常简练,他又说另一行中对 us 的强调恰到好处,他因此自然而然地认为,那些多余和错置的重音是诗人有意用来造成固定格律的变化的,目的是为了获得一种诗歌"强调效果"或"表现力"——这一想法似乎至今仍令许多批评家激动不已。

我感到遗憾的是,一些敏锐而富有经验的新批评家也鼓吹同样的论调,例如,在布鲁克斯和沃伦那本体大思精的教科手册《理解诗歌》中即不乏此论。两位作者给出了一些格律分析的实例,其中包括他们对叶芝的五步诗《久久沉默之后》的分析,我把这首诗的全文以及部分分析引录如下:

Speech after long silence; it is right,
All other lovers being estranged or dead,
Unfriendly lamplight hid under its shade,
The curtains drawn upon unfriendly night,
That we descant and yet again descant
Upon the supreme theme of Art and Song:
Bodily decrepitude is wisdom; young
We loved each other and were ignorant.
(久久沉默之后的相视而言;没有错,
所有别的恋人要么已经分手要么已经死去,
灯光满怀敌意地躲在灯罩之下,

窗帘外面是充满敌意的夜晚，
我们谈了一阵，又是一阵
艺术和音乐是永恒的话题：
肉体的衰老是智慧，年轻时
我们彼此相爱，可我们懵懂无知。）

作者对第一行作了以下评论：

请看第一行，它没有为全诗定下规整的音步模式。此处不整齐的音步戏剧性地强化了正式对话的效果。这是第一行诗的整体效果，现在来分析一下具体的细节。我们发现，该诗句没有以通常的抑扬格开头，而是把一个重音放在第一个音节 speech 上。第二个音步 after long 可以看做是抑抑扬格，加在正常抑扬格上的一个音节，弥补了第一个音步的缺陷。由 silence 构成的音步是扬抑格，它的出现取代了正常的抑扬格。我们在这儿稍停一下，看看这些变化对诗句的节奏发展有什么影响。Speech 的重音很突出，为的是加强戏剧效果：突兀的起句正合于突然开口打破沉寂的意思。读者必须匆匆念完 after 之后的两个弱读音节，才能在重读的 long 那里停留片刻，这使得对 long 一词的强调比在别的情况下更为突出，这一刻意的强调也使得该词的意义得到进一步的加强。Silence 构成的扬抑格音步中，si-这个重读音节紧接在 long 后面，中间缺失一个弱读音节，如此一来，更突出了对 long 的强调。这种情况的存在突出强调了那些重读音节，因为读者在那一环节上停了下来。

不久我们又读到这样的总结：

重要的是，要理解这些变化对于增强诗句“表现力”的作用。

对第七行的分析也很全面，说的是同一个意思：

在第七行开头，我们见到一个很不寻常的情况，第一个音节 bod-与第五个音节 crep-这两个重读音节之间，一连出现三个弱读音节。（我们可以将这种情况描述为一个扬抑格后接一个抑扬格。）可以说，读者被迫加快速度，直到他读到第二个重音，在本句的这一部分，他有点像是一个人在踉踉跄跄地跑。当他读到 wisdom 之后的停顿处，虽然已经出现了一种抑扬格的节奏，全句的音步结构仍很模糊。因此，在停顿之后，读者必然要重读 young 这个音节，并在那里停顿一番，因为整句诗完全依仗这个重音形成音步结构。关于 young 的重读处理就说这么多。但是，这种音步安排与要表达的意义之间是什么关系呢？显然，young 在此是一个关键的词，它与全诗前面出现的一切形成了对照，因为前面的诗句描绘的都是桑榆老迈的情景。实际上，young 这样一个形容词浓缩了一个类似这样的感喟："可是当我们年轻的时候……"所以，这个词就成为全诗的点睛之笔，这行诗在音步上的安排使它得到了格外的强调，也使该词在诗歌中的全部意义得到加强。

我认为这番评论说明，优秀的批评家也可能聪明反被聪明误，这里就是弄巧成拙的一例。我不便对所有的情形详细评说，但我希望他们在评论中注意到，前面一行只有九个音节，所以违反了格律的惯例，而后面一行有十一个音节，不过，其中一个音节可以省略，所以并不违反惯例。前面一行需要作一番辩护，但我认为它于理有亏，我也不打算去做它的辩护人，不过做个品格证人倒可以。后面一行像前文提到的多恩的诗句一样，音步结构因为一种可接受的例外而发生了变化，而这一例外与原音步的规则一样合乎惯例。这样的评论本是非常好的，但两位作者似乎更多地把他们的兴趣放在证明它的"表现力"上面，而不是去证明它如何合乎惯例。显然，说它合乎惯例还不如换成说它富有表现力来得好，根据我们对他们的了解，我们应该能猜到，他们在对前后两行诗的分析中都进行了这种对换。二位的上述感觉本身是温特斯坚决反对的。格律的作用并不是去表达意义。将其表现力稍稍扩展一下，格律便会消失在散文中，我们也不再感觉到有声韵效果为意义充当客观肌质了。格律就像隐喻：一旦隐喻完全屈从于意义的逻辑功能，也就不复成

其为隐喻了。

温特斯在格律问题上是个地道的形式主义者。这意味着他坚持这样的信条:如果需要韵律上的效果,就得求诸韵律本身,韵律越散漫,韵律效果就越小。为了获得格律上的效果,温特斯愿意逐一斟酌诗句中的所有音节。他做得很对,诗歌至少在格律方面是一种技艺,其效果完全是理性的。他对正规格律功能的看法很全面。格律具有间接和直接的双重功能。在本章的第一节中,我引用了温特斯关于第一种功能的论述,他的观点是,诗人在格律上刻意求工所遇到的困难影响诗歌的意义,使它更为丰富和难以预料。格律的直接功能是在目前所讨论的这篇文章里提出来的,其中每一页都清楚地表明,他对格律的研究基于一种假设,即我们关注格律及其种种变化,为的是它们自身的声韵效果。正是由于这两种功能,我们才说:格律迫使诗歌提供一种伴随逻辑结构的意义肌质,也让自身成为一种声韵肌质。

实际情况要比这复杂。确切地说,有两种结构和两种相应的肌质。有一种逻辑结构,内含意义肌质,后者既出自诗人的意图,也是在他推敲格律时不断引入诗歌的。还有一种韵律结构,它是可以为一首特定的诗歌作品设定的正常模式。在这一结构之下可以有种种韵律的变化,它们相对于总的模式来说属于局部肌质。毫无疑问,诗歌的意义比格律重要,所以我一直说,我们不大可能用同样一组词同时搭建两种结构,一种更可能的情形是,一个逻辑结构表现一种音乐品质,后者具有随意性,充当逻辑结构的肌质。格律模式及其变化共同形成了这种肌质。但严格而不允许有丝毫变化的格律同样能够形成肌质。然而,在研究诗歌的过程中,我们处理复杂的诗歌内容的能力会不断增强,直到最后我们会喜欢并期待格律的变化。它们是一个结构的局部肌质,而这个结构也已经具有一种伴生物或肌质的特性。

六

以上种种主要是根据温特斯对格律的理解,想必他不会反对我对格律所作的议论。不过,在他论格律的这篇文章里,我想着重考察的,还是他对于自

由诗的评论,这篇文章是迄今为止在自由诗方面最有见地的研究成果,更可喜的是,该文除了提出不少提纲挈领的格律理论外,还清楚地表明,温特斯认为局部"变化"(我们不妨也可称之为局部乐句)若不是一个确定结构中的变化就毫无意义——所谓确定结构当然就是一首诗的正常格律模式。这是格律理论最重要的原则。

当然,自由诗在批评家眼里越来越成为不受欢迎的话题。我必须承认,我是带着一种偏见去看待对自由诗所作的分析的,这不利于我了解自己尚不知道的东西。我以前有一种印象,觉得在自由诗里不存在确定的结构安排,但是,温特斯极其耐心而又缜密地解释了自由诗的结构:它比标准的格律诗自由,但比散文固定。它的命名很准确:它是自由的,但仍然是诗歌。温特斯为我们分析了许多实例。并非所有号称自由诗的诗都是自由诗:

> 在"实验的一代"中,最杰出的自由诗人有威廉·卡洛斯·威廉姆斯、埃兹拉·庞德、玛丽安·莫尔、华莱士·史蒂文斯和 H. D.,或许还有明娜·洛伊,她有几首很好的自由诗,不过,她的诗通常节奏过于简单,缺乏次重音,以致与散文毫无二致。艾略特先生始终采取韦伯斯特式的那种混杂体,虽然在《小老头》中他把这种诗体用得非常高明——比韦伯斯特通常的手法不知高明多少。……自由诗几乎已被下一代摒弃。

自由诗的音步比一般固定的音步长而富于变化,为了自成一种韵律,它不使用两种而使用三种音节:重读音节、次重读音节和非重读音节。如果我们不相信我们的耳朵能分清两种重音,温特斯可是有备而来,他的结论兼具实证与推理色彩:

> 正如我已经指出的那样,重音不可以被纳入固定的若干种人为范畴当中;语言是流动的,一个音节在与同一音步其他音节的关系中确定其高低强弱。如果诗人有意为之,次重音就会作为一类重音而被分辨出来。重音可能有十余种,但在实际生活中,人们最多只能记住两种重音,事实

上往往连两种也记不住。

在看实例分析之前，我再说几句。我们肯定会问，两副耳朵在听到同一首自由诗时结果一样吗？温特斯无法给出回答，但他发现，多年的训练会使人在朗诵自由诗时信心大增。他自己在“实验的一代”影响下有过朗诵与写作自由诗的经验，所以在听力上可谓训练有素。他并不指望在这方面没什么经验的读者同意他的观点。

然而，当我准备拿一首经温特斯注明音律的自由诗给读者看时，我的手又缩了回来。这种研究太过艰深，我不想为难我的读者，尤其想到又非事关生死存亡，所以更没有必要。显然，自由诗对读者的注意力要求最多：首先要注意每个音步中一轻一重两种重音，然后要注意逐个音步中所有这些重音的准确位置和相伴弱读音节数量上无休止的变化。按照温特斯的分析，自由诗丝毫不容易。经他标注的自由诗难以卒读，而未经标注更难弄清其音律。自由诗的价值之一就是使我们无限欣喜地回到固定格律中，因为我们的耳朵愿意倾听这些固定的音律。自由诗还有什么别的价值呢？

放弃正常格律诗的常规惯例，而接受一种自由诗的非常规惯例——它所具有的特点自成一种惯例——有什么好处呢？温特斯本人提出这个问题，回答得也很英明，这使人对他的格律理论又恢复了信心。下面这段话引证的是霍普金斯那种独特的韵律，但它被认为同样适用于自由诗：

我认为，要表达强烈的感情，很少需要采用那种极端不合常规的诗体。莎士比亚在一首十四行诗中完全可以和霍普金斯一样痴狂，他还能表现霍普金斯根本不能表现的许许多多的其他情感。他的形式更为灵活，能处理更加复杂的情感。我的意思是说，一首诗如果不过分强调一种品质，那它就可以同时统驭许多不同的品质，但是，如果一种品质受到极端的强调，它就会将其他品质排挤掉。《艾里逊》的格律以及它整个的语气消解了作品悲伤的含义，而如果让哈代来处理同样的素材，那种含义就会得以表现，作品的内容因之会变得更加丰富，作品也因此更增添

一种普遍的意义。复杂程度的提高通常导致个别强调的减少,这在道德上和格律上都是一个普遍的法则:极力突出重点,结果导致范围缩小,这是一种失衡。……在屈指可数的几首诗中,尤其是在他那首题为"致R. B."的十四行诗中,霍普金斯极力摒除惯常的语气,他的用韵以及他最后采用的独立次重音帮助他重新回归了标准格律。但在自由诗中就不可能有类似的回归,因为在自由诗中,那样的回归将直接导致其形式的崩溃。在自由诗中,诗人很难获得传统诗所提供的那种自由节奏和广泛素材。

我用更简单的语言把他的意思再说一遍。我认为,作者在上文中提到的强烈情感指的是附着于诗歌核心逻辑结构的情感。温特斯向我们证明,自由诗打造的逻辑结构并不比格律诗高明。但是,我更感兴趣的是这段文字里提出的另一命题。我相信,"强烈的情感"之外的"其他的情感"、"复杂的情感"、"不同的品质"、"自由节奏"以及"广泛素材"云云,指的都是我所说的意义的局部肌质,诗人们也许会从技巧的角度说这是他们"遣词造句的功夫"。温特斯这里的实际意思是,自由诗在肌质处理方面的表现较之传统诗要拙劣许多。他在讨论固定格律的技巧时,我们已经见过他讨论这一话题。在自由诗中,并不要求如此精心锤炼技巧以求意义的"丰富性"。

我们在自由诗中也感觉不到任何这样的丰富性,或者声音本身的肌质:

针对自由诗运动一统天下的现状,我至少还要提另外两条反对意见,它们也许包含或引发了已经提过的那些意见,具体来说,我觉得,采用传统格律的诗人可以同时利用两条格律变化的原则——替代与重音强弱无穷变化,但是,自由诗人则不行,因为就替代原则来说,自由诗中没有标准音步可以偏离,而就重音来说,也没有音步指示哪些音节应被视为重音,重读音节只能根据与整行诗句的关系自行确定,结果,重音由相当固定的多个层次共同构成,某些可能的重音范围则不得不用空白来表示。

稍后,他告诉我们说:

> 在传统诗歌中,每一个变化,无论多么细微,都是清晰可感的,因此可以被赋予确切的含义,被当做一种从道德上认知世界的行为(虽然他指的仅仅是确切的声韵效果)。用语精当始终是一个极大的优势,而对一些传统格律的研究就更彰显出自由诗在这方面的不足。

我们无法跟随温特斯一起去记录在传统格律范围内可能出现的格律变化,但至少对于那些细心的读者来说,他已经阐明了自己的观点。

我们在温特斯的著述中看到,他的批评原则和道德观念一片混乱,但是,我希望自己已经始终如一地表明,这种混乱并不比多数严肃的批评文章来得更严重。我已尽力从这片混乱中清理出他的批评原则——它们都是比一般原则更宝贵的原则,经过整理,它们似乎共同构成了温特斯的批评著述中最需要的东西:一种诗歌结构理论。

七

一方面,诗是一个意义的综合体,它具有两个不同的特征:逻辑结构和肌质。另一方面,诗又是声音的综合体,它有两个相应的特征:格律与乐句(即肌质)。此外,为了满足我们所谓"人文关怀"的偏见,如果我们将声音从属于意义,那么,我们就可以将意义视为结构,而声音则是它的肌质,二者常常相互联结成为一体。

对于声韵诗中局部或肌质性短句与格律推进之间的关系,温特斯有着深刻透彻的理解:只有当短句变成全诗正常格律中的细微变化或可接受的例外时,我们才去注意它们。诗歌中的语音短句并不比散文中的更加特别的个性化,但在散文中它们完全看不见,它们根本不成其为乐句。天气预报中有乐句,但我们不会注意。我们也可以走到钢琴前先后击出四个音符,它们构成一连串的声音,但那不是乐句,除非它们经过确认属于同一个音乐语境,而确认

的语境是一首乐曲,有一个拍号、一个主音调和一个旋律结构。语音短句以其出人意料的方式构建自己鲜明的个性,前提是它的语境产生了某种特定的预期,而短句并不能完全达到这种预期。

我们为什么需要格律?上述理论给了我们一个很好的理由;我们喜爱短句的声韵肌质,但是,我们若离开了格律,这种声韵肌质就无从获得。格律是参照系,我们据此确定短句的位置与意义。温特斯如是说。

我们现在只需稍微多作一点推想,就可以回到诗歌意义的问题上来,并确定我们为什么需要逻辑结构。简单地说,我们需要逻辑结构,是为了支撑局部肌质。关于意义的论证与关于声音的论证完全一样。

简单的诗歌释义或对诗歌观点的陈述本身经常(或者说一般)不会让我们感到满足,然而,释义是诗歌逻辑结构的一个很好的说明。诗歌的"观点"往往像是些老生常谈,它们比起散文中可以独立存在的观点来,一般更少而非更多特别之处,并且也不能靠自身而存在。这些观点只是为了诗歌而设;没有观点,诗歌是无法存在的。

下面这个二项式定理陈述了一个非常重要的散文观点:

$$(a+b)^n = a^n + \frac{n}{1}a^{n-1}b + \frac{n(n-1)}{1\cdot 2}a^{n-2}b^2 + \frac{n(n-1)(n-2)}{1\cdot 2\cdot 3}a^{n-3}b^3 + \cdots + \frac{n(n-1)(n-2)}{1\cdot 2\cdot 3}a^3b^{n-3} + \frac{n(n-1)}{1\cdot 2}a^2b^{n-2} + \frac{n}{1}ab^{n-1} + b^n$$

很难想象出比这更整齐、更匀称、更自足、更精巧的结构了。它也非常专横,不允许任何一项内容擅越雷池,完全由它决定一切。这个等式有 n+1 项,我们预先就可以准确地说出我们需要的任何一项内容是怎样的。例如,第 r 项将会是

$$\frac{n(n-1)(n-2)\cdots(n-r+1)}{1\cdot 2\cdot 3\cdots r}a^{n-r}b^r$$

这个二项式定理是一个非常清晰的逻辑结构。但与此同时,这个结构中各项内容都缺乏鲜明的特点(我不是说它们彼此不能区分开来),它们唯一的特点就是完全听命和受制于母体结构的要求:它们没有自由,不能自主。

相比之下,诗歌的观点平淡无奇,不过是些习以为常的一般性看法,而非

什么金科玉律。在诗歌中,具有鲜明个性的是细节,它们枝繁叶茂,以想象不到的方式展示活力,远远超出释义的范围。例如,在《致羞怯的情人》背后是一个简单的论点,大意是一个男子在指出韶光易逝以后,劝说他的爱人最好与他立刻投入爱情。我们来看看这段劝说结尾的一小部分,诗中男子向对方发出请求,他的部分原话是这样说的:

让我们享受现在、莫负光阴,
就是现在,像两只恋爱的食肉猛禽,
宁可即刻耗却自己的生命
也不愿在他的控制下慢慢地委顿。
让我们将自己所有的力道
和着所有的甜蜜揉成一个球,
从生命的铁门中勇猛夺得
属于我们的快乐;

从内容上说,这段诗至少比我们期望的要丰富得多;细节也远比人们想象的表现出了更多的独立性。

细节的独立性就是诗的肌质,它在某种意义上"依赖"于诗的逻辑论点,但并不完全由后者决定。以上这段诗之所以可能,是因为诗中描写了一位巧舌如簧的情人试图说服他羞怯的情人。

为什么诗歌不能只有肌质而没有论点呢?这样的诗如今差不多也有人尝试过,但总的来说是失败的。我们无法理解这种诗歌,证明了这种方法不成功;我们需要理解的是诗歌陈述的立场,虽然我们所寻求的很可能(我认为有很多迹象可以证明这种可能性)是肌质而非立场陈述——马维尔所陈述的观点稀松平常,我们仍然只有肌质而没有观点陈述,我相信,读者们都熟悉下面这样一种审美体验,它让你充满遐想,结果却又让你一无所获。我们感到诗情洋溢,于是,我们来到草地上席地而坐,倾听着云雀的高歌,闻着干草、荆豆、三叶草等的清香,看兔子奔跑,浮云流动,我们分辨出大自然中无数的物体、颜色

和形态。总之,我们敞开了感受力,而且似乎也得到了神奇的回报。可遗憾的是,就是没有诗歌出现,也没有留下任何永恒的东西。我们的感受力像筛子一样没有留住任何东西,一切都从筛眼中流了下去。如果诗歌创作只需要感受力,我们有许多人都能够成为诗人。

这种情况可以用心理学来解释,不过,我不知道怎样才能说得很专业。对于我们如何启动以及如何保持注意力,心理学一定有一些规则。要做到上述两条中的任何一条,都要求我们将特定的细节与某个逻辑语境联系起来。一种完全意外的感觉如果足够强烈,就一定会吸引注意力,诗歌开头的意象也是如此。然而,说到注意力,它立刻意味着我们努力要去理解它,并弄清它在其语境中的地位。别的感觉也许会纷至沓来,如果它们不是我们所期求的,它们之间就可能缺乏关联,我们也只好从逻辑上对它们进行逐个的理解。然而,对于这样一连串无所用心的体验形成的不负责任和消极被动的感觉,我们并不喜欢;或者至少我们会开始厌倦,注意力也很快就变得不那么集中了。这样的情况绝对不应该在诗歌里出现。如果第一个短句出语不凡,引人注目,我们可能马上就会根据短句文法(姑且称之为文法)所提供的线索,将一部分注意力转移到一个临时建立起来的语境上去;但是,当我们继续读下去的时候,我们发现它和更多的其他短句在语法上相互联系,使语境得到不断的拓展。在这种情况下,我们会越来越专注。这些小短句单位显然从属于我们尚未把握到的某种整体语境,而在我们把握这一语境前,注意力一点点地提高,但始终没有结束。这意味着悬念。一种复杂的语篇永远包含悬念,诗歌同散文一样离不开悬念,悬念在诗歌中比在散文中反而会保持得更久。在诗歌中,悬念是一种策略,而在散文中则不然,除非另有修辞或"文学"方面的考虑。悬念旨在使人更加密切地关注语境中的细节,因为作者明白,只要我们还不知道这些细节对于最终的结构具有怎样的意义,我们就会更努力地审视这些细节,以便掌握正确的意义,在时机成熟时派上用场。到那时,我们掌握的局部意义将绰绰有余,它们将构成充盈于结构之中的肌质。肌质不会消失,而会长久地留在记忆当中。肌质甚至会确定结构的形态,而不是相反。

根据这种心理学分析,如果我们把握好分寸的话,我们或许可以就逻辑结

构必须满足的要求提出很有价值的结论,逻辑结构服务于诗歌,换句话说,逻辑结构要将肌质充盈到自身之中。例如,逻辑结构不需要非常奇特和精致,以至于能够承载起诗篇的全部力量;当我们最终把握到它的时候,它将会是一个富于肌质的结构,奇特是肌质应该具有的品质。但仍如前文所说,结构必须存在,我们必须时刻感觉到自己在向它接近,并最终把握到它,否则注意力就不能正常地持续,导致半途而废,即或我们继续保持注意力,最后也会觉得它受了骗。前文说过,与结构本身炫奇弄巧的需要相比,如何设法使结构藏而不露,或只是间接、隐约地加以显露,这样的技巧要重要得多。我们不妨归纳出一条量化规则,它具有参考性,但不具有规定性:最终结构越难理解,肌质带给我们的乐趣就越少;我们在走近结构的过程中看到的肌质越华丽,作品最终的结构可能就越笼统、越简单。

也许正是这最后一点考虑让数学家、科学家、哲学家甚至道德家(如果他是一丝不苟的道德家)不选择韵文形式来宣讲自己的观点,因为那样做只会破坏他们那些宝贵的结构,或者至少也会生出一个与结构相抵触的兴趣。

但是,一首诗开始写作之后,我们什么时候才能得到一个结构来支撑它呢?我们应该如何使设想中的结构逐步展开,使它符合一首好诗的要求呢?在结构的发展过程中,我们在何处必须强化逻辑,在何处又应该松弛下来,以便纳入纯粹的肌质呢?何种肌质与某个特定的结构相配最佳?一种特定的肌质需要怎样的结构来容纳它?这些考虑对于诗人来说很实际,却看不见摸不着。细细回想起来,这些考虑同样适用于批评家。

对于结构—肌质关系的精细研究看来并非不可能,事实上,诗人们过去已经发现这样的研究颇可借鉴。我认为,在这方面,世上最出色的批评家很可能是专攻含混问题的威廉·燕卜荪先生。他近来的研究都很有价值,内容稍稍偏向了一些大的批评问题,不过,在评价那种被我们称为诗歌"意境"的抓不到摸不着的东西方面,他有着无与伦比的天分。我们还有其他一些重要的批评家,但他们的研究都未能触及这一根本问题。要说明诗人处理结构—肌质关系的手法,就要说明诗歌的策略,而这是诗人的一种最珍贵也最罕见的天赋。因为,特别擅长诗歌文字功夫的诗人远远多于诗歌战略家,诗歌战略家是那些

把超绝的文字功夫用于完整诗歌创作的人,正如有许多画家和音乐家虽然独擅某些技巧,却不能创作出完整的画作或交响乐。我不认为对别人的创作进行分析研究能对自身缺乏创造力的人有多少好处,但对批评家来说,这些研究将使他对自己研究的艺术作品第一次获得一种内部的理解。我不认为别的研究能够做到这一点。




PDG

第四章　呼唤：本体批评家

一

与散文语篇放在一起，诗歌总让我们一眼就令人信服地看出它们二者的不同。我们已经研究了几位重要的新批评家，他们都觉察到了这种现象，但均未能肯定地说出它们之间的差别到底是什么。

二者的差别不在于道德说教，因为道德说教在散文中也可以进行得明白晓畅，在纯粹或者说完美的散文中更其如此。那些试图将诗歌视为道德话语的优秀批评家们并不努力说服自己去评论诗歌中的道德，而完全从其他的角度来讨论诗歌。

二者的差别也不在于情感、感受力或“表现”。当诗歌被看做是内容陈腐空泛、只能撩拨某些深藏心底的情感时，它的名声就变得不大好听了。我们不能就诗歌中的情感作任何具有确定意义的探讨，所以情感批评总是异常模糊。

更有希望成为区别诗歌与散文的特征的是一首诗所特有的结构。优秀的批评家们最后认识到了这一点。但是，诗歌通过它奇特的结构想表达些什么，这个问题很难说得清楚。假如一种结构（1）在逻辑上通常不及科技文章的结构那样严密与精确；（2）引入并携带大量于结构无益甚至有碍的不相关

材料或异质性内容，那么，这样的结构有什么价值呢？如果接受我们最优秀的批评家所作的分析，那我们就会不可避免地面对上述(1)、(2)两条表述，我们把它们归纳起来就是说：诗歌是一种松散的逻辑构架，伴有局部不甚相干的肌质。

我的感觉是，我们在诗歌中见到的是一种对常规逻辑话语的革命性背离，对此我们应当给予清晰而恰如其分的描述。我觉得事实已经证明，要弄清诗歌与散文的区别并不难，但是，弄清这个区别又有什么样的意义呢？诗歌的结构本身就是诗歌的散文释义，它几乎可以是任何性质的逻辑话语，可以表达适合于逻辑话语的任何内容。同样，肌质几乎是诗人可以随意想到的任何真实的内容，只要它自由、硕大、不受束缚，因而无法完全进入结构当中去。我猜想，使肌质区别于结构、使诗歌有别于散文的东西，是内容的“层次”而非内容的“种类”。不管怎么说，曾经有人将道德内容提出来作为诗歌的特有内容，但是那种说法不能令人信服。道德内容并非诗歌所专有，它完全可以成为散文的内容；况且，大量的诗歌并不包含道德内容。我认为，诗歌作为一种话语的根本特征是本体性的。诗歌表现现实生活的一个层面，反映客观世界的一个等级，而对于这样一个层面和等级，科学话语无能为力。

这一点不难理解。我们生活于其中的这个世界不同于我们在科学话语中所描述的那个世界或者说那些世界(因为科学描绘的世界是多种多样的)，科学世界是生活世界经过了约简，它们不再鲜活，而且易于驾驭。诗歌试图恢复我们通过感知与记忆粗略认识到的那个更丰富多彩也更难驾驭的本原世界。根据这一假定，诗歌提供一种知识，这种知识有着迥然有别于其他知识的本体个性。

二

我尚未发现哪个新批评家提出过一种本体的诗歌理论，不过，我一度以为自己发现了一位提出过本体诗歌理论的新哲学家或新美学家，他就是主编过《统一科学百科》的芝加哥大学的查尔斯·W. 莫里斯先生。本章原拟以他的

大名为题，但在对他的美学成就进行一番研究之后，我很快发现，尽管他离一种本体诗歌观已仅一步之遥，却就此停脚，终究未能迈出这一步，或许是因为他缺乏深入思考的好奇心，也可能是因为他隐约觉得前面的路再走下去存在危险，觉得再往前走可能会危及科学至高无上的威望。

在莫里斯先生的著述当中，与我们的讨论直接相关的首先就是《符号理论基础》(《统一科学百科》第一卷第二册)，在该书中，他提出了他如今已广为人知的语义体系；其次是他的两篇论文：《科学、艺术与技术》(《肯庸评论》1939年秋季刊)和《美学与符号理论》(《统一科学杂志》第八期)，在两文中，他将自己的符号学新理论应用到艺术上来。

语义学家莫里斯先生发现，所有话语均由符号构成，而任何符号都有三个维度的功能。首先是"句法"维度，包括被我们称为逻辑的所有因素；其次是"语义"维度本身，涉及符号对物体的指涉；最后是"语用"维度，涉及符号所包含的所有或明或暗的心理学、生物学和社会学意义。我不便在此对这一结构轮廓进行扩展，要了解莫里斯先生的学问，没有捷径可走，必须把他本人的作品一读再读。我想读者会发现，他有一种明辨差异的天分，他把一个迄今一片混乱的领域变得有条不紊。只有一点令我颇费踌躇：我并不觉得语用维度与其他两种维度是并处于同一层面的同等符号功能成分。这就好像因为某些诗歌不仅表现它们自己的内容，还就这一内容进行道德评价，所以就认为所有的诗歌都具有道德维度。我们可以思考一下，这些诗歌并不需要道德说教，别的许多诗歌也的确并未说教，况且我们在诗中发现的道德意义看起来多少是外在于诗歌本身的。但是，不管怎样，莫里斯先生将语用维度与其他维度截然地区别了开来，而没有把它看成一种从属的维度，这一点耐人寻味。在莫里斯看来，科学不需要有多少语用意识，而在我们看来，艺术同样如此。事实上，只有技术，或者说应用科学，才是真正实用的。

因为莫里斯先生不仅区分了三个无可约简的意义维度，他还区分了三种无可约简的话语形式：科学、艺术与技术，在他看来，这三种话语形式似乎分别突出了语义、句法与语用维度。正如我刚才指出的那样，在我们看来，艺术似乎与科学特别相近，离技术则相去稍远，因为它根本不需考虑语用学的问题或

有没有用的问题。然而,在另一个意义上,它更接近于技术,而远离科学。我们回想一下我们曾有的一个印象,或是回忆一下我们所知道的古希腊哲学家们,他们说,艺术像技术一样,既要认识事物,也要创造事物,而纯粹的科学只关心认识事物。诗歌创造("诗歌"这个词的本义就是一件创造物)诗篇,而诗歌至少就其格律而言是一种形式特别新奇而雕琢的话语,它显然是一种非常特殊的话语单元。

针对审美话语的可信度问题,莫里斯先生表达了一个非常肯定的立场,他认为:审美话语像科学话语一样具有客观性,并一样能够传播知识。他说:

> 我相信,审美符号和所有符号一样,同时具有三个维度的符号功能,这一观点似乎纠正了一个简单化的普遍看法,即艺术家只会"抒写情感"或"表达自我",对现实则漠不关心。

但是,如果作为知识的艺术在莫里斯先生看来具有与科学完全相同的效用,而且有时候在这一点上与科学毫无二致,它却另有一种非常显著的特质,并且在以下这个方面永远不同于科学:科学使用的符号仅仅是一种符号或"象征符号",也就是说,作为一个物体,它的唯一特征——至少在被用来构成话语的时候——就是指涉另一客体,而后者是前者的语义对象。例如,象征符号是代数符号;或技术语汇,其意义是其词典上的释义,或者是在某一语篇中服务于该特定语篇的意义。然而,审美符号是"图像"或形象。作为符号,它们具有语义对象,或者说指称一些物体,但作为图像符号,它们还与这些物体相像,或者说它们模仿这些物体。

尽管莫里斯先生似乎并未在意,但我们立刻意识到,这一区分实际上告诉我们:科学符号所代表的客体好像都是抽象的,比如说,它可能只代表物体的某一特性或方面,而图像符号或审美符号所代表的一定是一个完整的物体。即使这两种符号都指涉完整而相同的物体,它们仍然有所不同:科学符号指涉"人类";而图像符号指涉"个别的人"。按照一般惯例,科学话语指涉的人类是可以界定的、"本质的"人,对它的界定包含一组稳定而通用于逻辑话语的意

义。图像符号指涉的人显然可以模仿,或者可以想象,却无法界定。简言之,在图像符号中,抽象事物重新变得有血有肉。

关于审美符号的图像属性,莫里斯先生提供的论证相当平实简单,他没有进一步对这一论证所具有的激动人心的深意进行细说,唯其如此,给人的印象反而更加深刻。他的论述无异于柏拉图与亚里士多德的艺术"模仿论"的今日重现,这一常识性的古老信条在多数现代美学家看来简单到了荒唐的地步,所以对它都不再理会。"模仿"一词太普通了,一般人认为没有必要对它进行美学的探讨。但是,我能想象,我们的美学家们会郑重接受关于"图像"的说法,因为它听起来很专业。其实,它是古希腊人提出模仿论时所用的两个普普通通的词之一。由于莫里斯先生在编写《统一科学百科》的过程中与自然主义、实证主义以及实用主义的哲学家们都有过交往,所以我认为他这番开明的论证再度印证了我的期望,那就是:激进的现代主义哲学能够领悟,也能够证明某些与它自身科学观念未必契合的真理。

有时候很难说一个审美符号代表着什么,例如在音乐中,或者在一首不在话语中指涉任何具体有形物体的诗歌中。我们想到了"思考型"诗歌,那是一种真正的诗歌,很有想象力,但没有鲜明而独立的物体—意象。莫里斯先生毫不怀疑任何一种诗歌都要使用图像符号,并一度对"抽象"画进行了分析,以说明它归根结底表示的还是自然界的结构。

诗歌如何可以通过文字编织的话语像一幅画一样很容易地将图像呈现给读者?这个问题不那么难弄明白,我相信莫里斯先生对此并没有留意。诗中的图像是在大脑中唤起的心理意象。诗人运用语言的技巧使文字得以超越其符号或限定功能,成为想象或者说激发意象的工具。

三

莫里斯先生的见解大抵如此。他声称,艺术对于话语的句法维度有着特别的兴趣,但对于艺术如何通过它特有的纯符号与图像符号组合来形成一种句法,他几乎毫无研究,而那样一种研究如果作了,其意义几乎是里程碑式的。

艺术句法具有与科学句法相同的有效性吗？莫里斯先生宽厚之至，他对艺术语义的有效性深信不疑，那么，艺术句法的有效性与艺术语义的有效性一样吗？

科学一律使用纯符号，艺术主要使用图像符号，虽然它不是一律使用图像符号，这种差别立刻使上述两种话语在形式或者说技巧上泾渭分明，不过，我们觉得，这种差别一定同时也会成为一种哲学上的分野。莫里斯先生得出的主要结论是，《统一科学百科》不应包括关于艺术的内容。只有作为前言内容被列在该书最前面的符号学，即研究符号的理论，可以讨论与科学相对的艺术，为的是明确地将艺术排除在外。但是，我们认为，既是符号学，就应该对艺术作更缜密因而也更确定的研究，例如，可以研究一下为什么科学不愿意，或者说天生没有能力像艺术那样也使用图像符号；当然也可以研究两种话语如何通过使用不同符号处理不同等级内容的本体论问题；也可以研究通过与审美知识比较而确定的科学知识之本质特性或者说所属范畴。

在他未收录于《统一科学百科》的单篇文章中，莫里斯先生倒是披露了自己的部分研究成果，但我认为不够深透。例如：

> 有人提出，审美符号所标明的是真实或可能情境的价值属性，它是一种图像符号（一种“意象”），它通过某种媒介对这些价值予以赋形，使我们能够对其进行直观的审视（简言之，审美符号是一种图像符号，它指称的对象就是一种价值）。要使这一说法言之有物，需要对价值这一概念和图像符号的特征进行深入的分析，但在目前的情况下，这既不现实也不明智，因为不论主张何种价值理论，都必须认识到物体的价值属性只是其全部属性的一部分（某一物体在某些情境中可能是乏味的、崇高的、险恶的、暴虐的或者欢快的，正如在其他的一些情境中，它可能是具有一定的质量、长度或者速度的物体），此外，审美媒介由于本身也是物体，所以它们自身也体现着某些价值属性（一小块软木不太可能是崇高的，却可能是乏味的，甚或是欢快的）。

在我看来，莫里斯先生这段话的意思是，他打算收回自己的图像符号理论了。

在这里,图像符号仅仅是一种媒介,通过对于实际的赋形而指示一种价值,但象征符号也就是个象征符号。他应该说图像符号是一种躯体,它模仿体现价值的某个真实事物。但是,体现什么价值呢?我认为,他虽然使用了插图,但他既没有说清图像符号如何体现一种价值属性,也没有说明美学话语通常关注何种价值。当然,这一切听起来好像在说,审美价值属性与科学价值属性完全是两回事,欢快或崇高等属于审美价值属性,而质量和速度则属于科学价值属性。人们很容易就会怀疑,上文提及的几种审美价值属性或许都是情感方面的,而那些个科学价值属性可能是客观物理意义上的。在这里,莫里斯先生的美学理论看上去很像是情感理论或者说心理主义理论的一种翻版。但是,我们需要他就此拿出更多的细节来。

简单地说来,我们觉得莫里斯先生提出的观点给人以希望,甚至令人兴奋,他认为:审美话语是客观知识,它的构成符号具有明显的图像符号特征。但是,他接下来的看法令人失望。关于图像符号的工作机制,他告诉我们的全部情况就是:一个图像符号仅仅体现某一种价值属性。至于图像符号的人文意义,也即它的用途或实际功能,莫里斯先生的想象力再次表现得非常怯懦。例如:

> ……科学家努力跟踪价值动态,对价值的生动描述可能会有助于科学家对价值进行科学的研究。

同样,他又说:

> 技术专家力图控制价值在自然中的状况,对价值的生动展示也会让他从中受益。

在这里,艺术家被描述成图像符号的提供者,这些图像符号体现精确、单一的科学价值,而不体现前几段引文中所说的那种引发激烈情感状态的价值。然而,艺术家的唯一价值在于他的图像符号能给科学家和技术专家提供其所需

要的技术支持或道德鼓励。

莫里斯先生的美学构想结果是虎头蛇尾。

莫里斯先生的初步设想引导人们提出一种本体论的观点,在这里,我们或许可以不揣浅陋,就一种真正的本体论观点作一个简单的勾勒。

我们认为,科学话语的有效性部分依赖于它在语义上的单纯。这就是说,每一个象征符号应当指涉一个物体,这个物体的意义因语篇而具体设定,或者只具有该语篇所要求的特定价值,在整个语篇中,它指涉的物体不得有任何的变化,一个象征符号的指涉对象应是受限制的,而且始终不变。

然而,在美学话语中,我们用图像符号取代了象征符号。图像符号的特点在于它指涉整个的或者说具体的物体,不受限制。莫里斯先生说,图像符号"体现"话语所要表现的价值属性。但是"体现"一词的分量很重,莫里斯先生使用它,就应该承担起这样做的后果。他当然没有说明如何将价值属性从它的图像符号整体中分离出来,或者将它置于中心,再不然把它放在突出的位置,以便我们大家肯定能注意到它,而不只是整个的图像符号。①

图像符号是一个特别体,一个特别的事物是难以界定的,也就是说,它超越一切界定。在戏剧中,哈姆雷特王子在我们心目中的形象就是图像符号,它每一次都跟上一次不一样,他的每一次出现都是对指涉对象必须始终不变的原则的一个否定。一个特别的事物具有太多的属性,也具有太多的价值。一种用图像符号编织起来的话语靠的是特别具体的事物,如果这种话语得到广泛认可(并获得一张语义健康证),那么它一定与科学话语相去甚远;它绝对值得我们从哲学的高度给予关注,我们必须时刻准备接受挑战,勇敢地面对,因为按照理论的现状,我们的努力将是全新的。

---

① 的确,他曾在谈到图像符号时提出,图像符号代表一种"完成的"或者说最后的价值,仿佛它为一个物体构建了一个明显供人观看的、非常成熟的意象,这个意象魅力四射,人们情不自禁地要去了解这一符号所要表达的价值。但是,即便如此,我仍不明白这个物体是干什么用的。物体是个障碍,人们必须放弃它,才可能关注观看者、甚至包括严格的话语作者感兴趣的价值。不过,假设这个物体的存在是为了与价值一样引起人们关注,假设关注物体也许并非只是科学话语的特征,相反,它是审美话语的区别性特征,那么,这个问题就容易理解得多。——原注

随着图像符号进入话语，句法维度与语义维度一样都受到了威胁。我们已经习惯于要求象征符号按照严格的逻辑来活动，但话语显然不可能强迫图像符号这样做。艺术中的逻辑可能具有不同程度的有效性，但这一有效性永远小于科学逻辑的有效性。与此同时，我们或许会说，艺术逻辑至少必须部分地依靠纯象征符号以保持完整统一，否则它根本不具备有效性。因此我们料想，人们会发现审美话语在使用图像符号的地方偏离逻辑轨道，或者发现它借助有效象征符号在总体上实现自我维持，但有时候它会突然将普通的象征符号转变成图像符号，借它来指示整个的物体，该物体的象征符号只指示它的某种单个的价值属性。不过，我们要同时弄清艺术的语义和句法实质，就必须进行最为勤勉的研究。

在科学话语中，我们每次只研究一个单一的价值体系。在艺术作品中，仅仅揭示一种价值体系的是它的释义（莫里斯先生对此作过非常周详的论述），也即话语的"寓意"，或者说主题或观点陈述。作品本身会超出释义内容而进入自然的、多重价值的物体或情境领域。

作为一种话语，艺术的确不走常规，近乎不可思议，当它看起来就像是科学话语时，似乎也中规中矩，然而，每隔一段，它就会亮出自己的图像符号，在这些图像符号中，感觉上，单纯的话语几乎不可能发生。

正如莫里斯先生所说，科学是陈述性的，科学陈述具有预言价值。但艺术使用的是图像符号，作为个性特别体，图像符号具有偶然性，难以预测。艺术似乎只让我们预见到某种程度的不可预见性。

然而，这类原则是本体性的。举例来说，可以预见的世界是科学话语的有限世界，它的限制性法则是：一次揭示一种价值。艺术的世界是现实的世界，它不受限制，至少它敢于公然蔑视科学的限制性，其表现内容之丰富足以使我们感觉自己面对的是真实的物体，由现实物体构成的世界具有科学所没有的一种丰富质感或丰富价值存在，而致力于系统记录这一世界的话语就是艺术。

关于诗歌活动的语用情况，或者诗歌的"心理学、生理学与社会学"动机，我没什么可说的。像莫里斯先生那样认为艺术的语用意图与科学相同好像没有多大意义。我们会问：为什么科学家不可以既使用科学话语，也使用美学话

语呢？对于其中的动机，就像在其他许多行为的问题上一样，心理学家们至今没有给我们以明确的答复。诗歌活动是一种知识行为。科学与审美的认知方式应当互为启迪，也许它们提供的是两种可供选择的不同类型的知识，而对一种知识的偏好或许能说明一个人在气质上的基本倾向或主要倾向。一个行为背后的语用动机哪怕总是临时形成的，即便这一行为不符合心理学常规，我们似乎可以肯定的是，这一行为的发生是必然的。

四

讨论至此，我将冒昧地抛开莫里斯先生的理论框架，这些理论已经为我们的研究提供了相当有力的精神支持。我希望还是退后一步，回到对诗歌的本体分析上来。

批评家在评论一首诗时明白，创作一首诗至少需要在文字上苦心经营，以便找到一种“格律美”、“意义到位”的语言。对此，他了然于胸，所以可能也不再感到好奇，或者也不觉得这些情况对于批评有什么用处。他会说，这属于实践诗学，不属于批评领域。

对于诗歌这一形式的发展历史，我们这些人并没有一个统一的标准看法，不过，我们仍然会感到奇怪，诗歌何以不要那种一次解决一个难题的语言，而偏偏企望一种一次可以同时解决两个难题的语言呢？讲究逻辑的人要达到思想的完善，靠的并非语言的百般雕饰。在一首诗的创作过程中，观点陈述竭力排挤格律，而格律又竭力排挤观点陈述。从格律与观点陈述的和谐中似乎始终能看出双方所作的牺牲，在一首完成的诗作中，这些牺牲表现为形形色色的技术处理，批评家可以对它们进行分析，如果他认为这样做可以增进对诗歌的理解的话。多数批评家似乎并不这样认为，因为他们不作这样的分析，也不在这种分析的启发下进行哲学的思考。相反，批评家们往往认为，一位优秀的诗人对自己的观点陈述总是驾驭自如，格律对观点陈述毫无影响，或者如果有什么东西能够突出诗歌的逻辑，那就更好，批评家们还认为，观点陈述的形式总是完美的。

诗学理论不尽如人意,我们对此有着痛切的感受,如果说这是由于它缺乏可靠的哲学根基,那么,更深层次的根源在于,它未能对作为诗歌最基本、最直接特征的格律形式作出解释。有人说,格律有着与诗歌艺术本身同样古老的传统,或许,格律就是诗歌本身。我想说的是,格律与意义的动态互动过程就是诗歌的全部有机活动,它包含了诗歌所有的重要特征。

我们假设有一位太太想要在她的餐柜上摆放一盘水果,她吩咐聪明的男仆说:"到配餐室的苹果箱里挑出一打最大最红的苹果拿给我。"箱子里有100个大小不一、红色深浅不一的苹果。我们很容易想到,在大苹果与红苹果之间并不存在确定的对应关系,一个大苹果未必就是一个红苹果,反之亦然。男仆对这个奇怪的问题思量一番之后,想出了下面这个解决办法。

他先将苹果按照大小排放好,并将最大的苹果标上记号 B_1,把稍小一些的标做 B_2,以此类推直至 B_{100}。然后,他再将苹果按照红色的深浅排放好,将最红的标做 R_1,稍浅一些的标做 R_2,以此类推直至 R_{100}。然后,他将每个苹果的大小和颜色系数相加,例如,被标做 B_1 和 R_{36}的苹果相加后的系数为37。他找出了相加系数最小的12个苹果,拿去交给了女主人。

像男仆一样,女主人将不得不承认,对两种不相干的属性进行综合衡量挑选出来的物体往往在其中任何一方面都不是最好的。如果她想得到在某一方面最完美的东西,就不能得到在另一方面也最完美的东西。她要进行双重尺度的选择,按照一种尺度所作的选择必须同时适合另一种尺度,在这种情况下,就必须有所折中。

但是,她可能发现一种意想不到的补偿。一些几乎通体纯红的苹果因为体积太小而让她不得不忍痛割爱,但与此同时,她可能会注意到,经过一番选择而被挑中的苹果在颜色上要丰富得多,有趣得多,也更出人意料。她可以饶有兴味地细细研究它们的色彩,而那些纯红的苹果的色彩却是一览无余。

很遗憾,我认为,在大小尺寸(这是一个愚蠢的分类)上退而求其次地接受小苹果的女主人不会得到类似的补偿。不过,大、红苹果之间的关系类比并不能恰如其分地反映我们在诗歌中所研究的格律与意义的关系。

五

诗歌创作要满足两个要求:(1)表达预定的意义;(2)符合预定的格律,这比挑选又大又红的苹果要难多了。从理论上讲,要做到上述两条似乎根本办不到,除非让我们对上述概念加以适当的修改。的确,语言具有语义和语音的双重属性,前一种属性是语言在比较固定的常规下对语言外物体的指涉,它构成语言的意义;后一种属性指的是语言本身作为一连串客观物理声音的存在。

我以为,只为语音效果而从现有的全部词汇中精心挑选一些词,来营构一种十全十美的格律,这样完美的格律创造不可能有什么意义,无非是满纸胡言,这一点几乎毋庸赘言。我们同样无须证明的是,纯逻辑写作不太可能刻意地讲求格律。后一种情况在我们的科学语篇、报刊文章、商业信函以及我们的日常交谈中比比皆是。即便如此,稍稍思考一下下面这条短短的数学话语,或许对我们也不无教益:

$$(a+b)^2=a^2+2ab+b^2$$

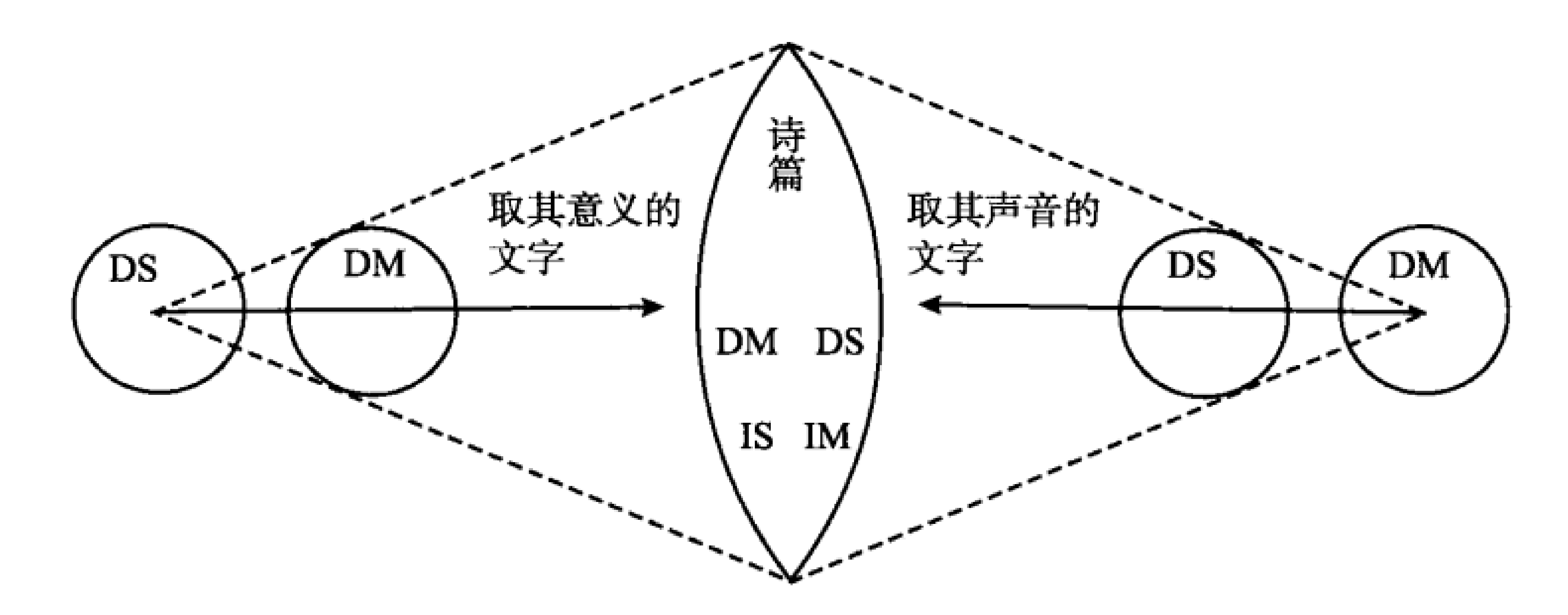
在这道等式中,数学家准确地表达了他的意思,所用语言没有格律,如果我们试想一下,还会发现他并不希望任何诗人赋予它格律,原因很简单,因为他担心诗人将不得不改变原来的话语从而扰乱他的逻辑意义。喜欢朦胧的美学家心中立刻会冒出一两个恼人的疑团:诗人对一段话语进行格律处理的时候会对原话语作出哪些改变?什么样的话语会允许作这些改变?

一种观点陈述如果为了获得一种格律就允许改变自己,那么它一定本来就有些不确定。观点陈述不可能完全保持自身规则所给予它的确定性,因为格律将使它变得不确定。

反之,如果一种格律形式要表现某一观点,那它必然也具有一定的不确定性。事先就对它作出严格的确定毫无用处,因为观点陈述会使格律变得不确定。

上述两条原则中的第二条似乎不算太坏。对大多数诗人和读者来说,意义比格律更重要。

我用下面的图表来说明意义和格律在诗歌创作中所起的作用，这个图表自然有些过于简单：



DM代表确定的意义，或者说诗人打算表达的意义中得以顺利保持的部分；诗歌的逻辑释义可以清楚地表现这一意义。IM代表不确定的意义，或者说，在作品的最终意义中，不因意义本身的逻辑需要而在格律的强制作用下形成的那一部分意义，它可以通过诗歌逻辑释义之外的一切不尽之意来表示。DS代表确定的声律结构或格律，IS代表声音所呈现的任何与格律无关的音韵特点。

从理论上说，诗歌是两个来自相反方向过程动态作用的结果。在图表的左面，诗人主要专注于格律DS，一连串的重读与弱读音节整齐地排成诗行，或许还押了尾韵；不过，这里还有DM，也即必须强行纳入格律模式的散文话语。诗人总倾向于把表达DM的词语换成从整个这门语言的词语域中选择出来而又合乎格律的其他词语，对它们的逻辑合理性，他不太予以考虑。但是，诗人的这一倾向会受到反向过程的牵制。在图表的右面，他先牢牢把握着DM，即散文意义，但他必须将自己所选择的格律模式，即DS，纳入散文意义；此时，他倾向于用符合逻辑但不太合格律的其他词语去取代格律规定的语汇声音。

事实上，一篇技巧娴熟的诗作要经过很多阶段的推敲，点点滴滴的修改细微而迅速、难以记述，诗人时而从这个方向，时而又从那个方向反复打磨。诗人既改变格律以适应意义（引入IS），也修改意义以适应格律（引入IM）。为了获得生动的意象，我认为那最后的诗作应该是位于图表中间相交的弧线之间

的语言体,左边的弧线代表意义对格律所作最大限度的改动,右边的弧线代表格律对意义所作最大限度的改动,两条弧线在确定诗歌范围的过程中缺一不可。

六

对于批评家来说,上述讨论中最有趣的观点或许是,一首诗包含的不是两个而是四个因素;包含的不是一个意义 M,而是意义 DM 和 IM,DM 是形成逻辑构架的那部分意义,IM 是不属于逻辑构架的那部分意义,它很可能完全不合逻辑,不过,一个更可能的情况是,它只是无关逻辑的附加之意;一首诗也不仅包含格律 DS,还包含格律 IS,IS 属于整体的声音效果,它或许有违格律规则,至少也是不属于这一规则。对曾经推敲过这些因素的诗人本身来说,这些因素再熟悉不过了。对于批评家来说,它们也经常是一目了然的,它们本就应该是清清楚楚的。批评家能够将它们区分到什么程度,它们就能被区分到什么程度。从逻辑上说,这些因素在完成的诗作中彼此独立,清晰可见,不过,要追溯它们在结构成篇的张力之下究竟经过了怎样的变化或许不大可能。

我不得不认为,区分这些因素,尤其是区分 DM 与 IM,是批评最典型的职责。比起某些其他的批评活动来,这种区分技术性更强,但对知识储备也有更高的要求。它将诗歌批评几乎提高到画家偶尔讨论绘画、音乐家偶尔讨论音乐时的专业水平。在我看来,那意味着我们的批评水准将得到普遍提高。

如果一个诗人是一个哲学家——他很可能是个哲学家,他在自己的作品中明确或者含蓄地探讨伦理,或至少是与人有关的问题,那么,讨论他的“思想意识”或许是非常重要的,因为我们所从事的是对系统观念的批判;但是诗人的思想只是他的 DM,诗人努力要使这些思想得到完全确定不变的表现,却不太成功。同样的思想几乎肯定可以通过散文得到更好的表达,而在诗歌中对它们进行讨论很可能平淡乏味。很少有诗人能像人们心目中的华兹华斯与雪莱那样为真正权威性的思想研究提供文本依据;多数情况是,一些业余思想理论家会利用诗人来研究思想,或者说,一些杰出的批评家也可能用得上他们,

因为批评完全缺乏职业的职责规范，所以他们会姑且研究起这类东西来。最有意思的研究对象当属DM与IM的共存与联系——即诗人思想与包裹着这些思想的不确定材料。这种研究较之单纯的伦理批评要艰巨许多，但它具有更深刻也更本质的趣味性。这是一种本体的趣味性。

循着这样的思路来研究诗歌，或许最终能揭示诗歌作为一种话语存在之奥妙，这种存在奇怪而顽固，不同于任何一种其他的话语。诗歌不会斤斤于逻辑的完美，却非常在意从格律需要中悄然产生的那不确定因素的积极意义，仿佛生死攸关。我提议对不确定意义IM进行最为深入的研究。

IM中的不确定性分为两种，我想说明，诗人用格律语言来表达主题时，先无奈地向第一种不确定性让步，从而让自己变得词不达意，意思含混，然后愉快地向第二种不确定性让步，让它为自己打开一个崭新的话语天地。

首先，他努力在大致同义的词语范围内换用措辞，非绝对必要不对DM作大的变动。一个特定的词语可能会有同义词，短语中的词序可以被改动，及物的谓语可以改成被动形式，关系从句可以改成分词短语。表示逻辑上联系与转折的那些小连接词也可以作多种改变而不致破坏全诗；它们可以被扩展到几乎过于显眼的地步，也可以被省略掉，如果我们认为读者能够正确理解前后的关系的话。单个名词可以变成一系列名词，几乎任何成分都可以在不产生多少新意的前提下变成复合结构。可以加表述性形容词与副词，以便对名词和动词产生明显的修饰作用。可以引鉴古雅的语风为今日所用。诗人一定是语言大师，他能够运用无数迂曲的表达方法，一步一步接近格律语言，直至最终如愿以偿，他最后的语言具有足够的韵律，又较为贴切地表达他的主旨。

布法罗大学图书馆的C. D. 艾博特先生正在大量收集当代诗人的手稿，以便获得一批客观的材料，来展示诗歌实际的修改润饰过程。这些手稿最直接的用处在于，它将帮助人们从批评的高度研究诗人为了使某些语句合于格律如何苦心推敲的过程。在不久的将来，大量这样的证据将积聚起来，不过，尝试过诗歌创作的人都不难想见那些证据将是什么样。同时，我们还可以在完成的诗篇中看看有些什么证据。

为了说明诗人在处理韵律时靠的更多是方法而非灵感，史家或许会举华

兹华斯为例，尤其是他较长的作品。下面这段诗选自《序曲》，在这里，诗人探讨了诗歌的力量以及产生这种力量的一个被称做“文字之秘”的地方：

…there,
As in a mansion like their proper home,
Even forms and substances are circumfused
By that transparent veil with light divine,
And through the turnings intricate of verse
Present themselves as objects recognized
In flashes, and with glory not their own.

(……在那里，
仿佛在一座大厦之中，好像那就是它们的家，
即便大厦中一切物体的里里外外都被
那带着神光的透明轻纱包围着，
通过诗或前或后或上或下的转向
将自己呈现为物体，他们
在瞬间光亮中为人看见，辉煌不属于自己。)

在这里，人们不难发现一些具体而令人不快的逻辑讹误。出于韵律需要，诗人安排了一些生硬的倒装：light divine 和 turnings intricate。As in a mansion like their proper home 这一行诗无疑是 As in a mansion which is their proper home 的一种古怪复杂化。对我们来说，第三行和第四行并不像诗中所说的轻纱那么透明：轻纱有神光吗？它是那神光的光源吗？如果不是，它是怎样包围着 the forms and substances 的呢？诗句的简约若非完全是因为华兹华斯的懒惰，便是由于格律的要求而借助省略的结果。不过，此时此地，我们所有的小意见汇成一个巨大无比的大疑问：这段诗几乎没有任何具体的、逻辑上说得过去的意义。我们不知道这些美丽的装饰是什么，或做些什么。任何散文都不会玩世不恭到让人摸不清它内容的地步。大厦、一切物体的里里外外、奇妙的轻纱、

神光、诗歌或前或后或上或下的转向、瞬间光亮以及假借的辉煌——这一切看上去都是能够承担而且很有希望构建逻辑意义的东西,但是,当它们集合在一起时,没有一样东西让人感觉到一种实实在在的存在。我们可以想象,诗人提笔写诗的时候有些恍惚,或者说,在一首长诗写了一段以后变得有些恍惚。我这里不拟列举直接的证据,但我猜想,要创作一首高超的格律诗非常不易,在诗人的心里,诗歌创作至少意味着制造许许多多的意义讹误,所以,诗人习惯于选用听起来最堂皇的词,并按照格律将它们连缀成诗。这在浪漫主义诗歌中司空见惯。我们在这里不想评论浪漫主义诗歌宏丽的文字,而要对它严加诟病:那些宏丽文字之不合逻辑,几近荒唐的地步。

蒲柏不是浪漫派,我认为,若论表达之精到,蒲柏在英语诗人中无人能及。请看:

Close by those meads, forever crowned with flowers,
Where Thames with pride surveys his rising towers,
There stands a structure of majestic frame,
Which from the neighboring Hampton takes its name.
Here Britain's statesmen oft the fall foredoom
Of foreign tyrants and of nymphs at home;
Here thou, great Anna! Whom three realms obey,
Dost sometimes counsel take —and sometimes tea.
(在那些永远开着鲜花的草地旁,
就在泰晤士河骄傲地审视着他巍峨塔楼的地方,
屹然矗立一座建筑,它结构高大而气派
旁边的汉普顿是它名称的由来
多少次,不列颠的政治家在此决定
外国暴君和本土仙女覆灭的命运
你,三岛同尊的伟大安娜!
你有时在这里听取表奏——有时你在此品茶。)

对于这样一位杰出的语言大师，要坚持说出他的作品中格律究竟在什么地方破坏了逻辑，是有些危险的。但是，就逻辑性而言，蒲柏的诗并不比华兹华斯好多少；蒲柏似乎比华兹华斯的逻辑性强一些，那是因为，在大多数情况下，蒲柏把自己的即兴发挥整合得让人感觉更自然一些，仿佛由始至终一气呵成，而根本没有考虑格律。“flowers”一词用得优美得体，但是若说“必然”要用到这个词，那只是因为它与“towers”同韵，后者对全诗更为重要。我们在四行之后读到汉普顿宫，碧玲达（在前面我们已经读到，她正泛舟于泰晤士河上）很快就会出现在这里。汉普顿宫在地理位置上与泰晤士河相关，而根据叙事陈述的逻辑，我们有必要知道泰晤士河，我们还必须了解的是，汉普顿宫中聚集着王孙公侯，衣香鬓影；这些便是我们必须知道的事实。汉普顿宫与那些“巍峨塔楼”比邻而在，而那些塔楼便是泰晤士河流经的伦敦城了，关于它的位置，需要交代的就这么多；当然，它的近旁一定是青草地，因为它应该矗立在河边的青草地上，而不会立于河水之中。如果将这两行诗颠倒过来，它们就变成：

Near where proud Thames surveys his rising towers,
And where are meads forever crowned with flowers,
（靠近骄傲的泰晤士河审视着他巍峨塔楼的地方，
以及永远开着鲜花的草地旁，）

语言的音乐性与逻辑的周密性都将受到影响，因为这样一来，关于草地—鲜花的那行诗的主要意义显然在于填平一个对句了。不过，下一个对句同样缺乏靠得住的逻辑。Structure of majestic frame 无非就是 a majestic structure 缀上一个押韵词，而对汉普顿宫命名的解释是在简单的名称叙述基础上进行韵律扩展的结果，这些扩展在逻辑上差强人意。另外两个对句都使用了押韵词，并为这些词提供了语境，这些语境并不协调，只能用在作品当中以便引出几句俏皮话。虽然人们不一定怀疑它只是在两行诗难以押韵时采取的手段，但作为逻辑学家，我们不必太看重它，以为风趣可以用来推动观点的表达，它假设两个事物之间缺乏明显的逻辑联系，所以我们必须接受任何靠技巧搭建起来的联

系之桥；不过，我们赞许建筑师的同时，并不认可他的作品；就此而论，诗人在自己的观点陈述中出现是严重的偏离主题。任何预立于诗歌之先的正当“观点”都不会包括诗人的俏皮话。我们谴责浪漫主义诗人将炽烈的情绪注入一个客观的陈述，然而别的诗人热衷于说俏皮话，也同样有损于观点陈述与逻辑。① 我最后要说的一句话听起来有点吹毛求疵的味道。心里想的分明是汉普顿宫，但就是不用“Court”一词，也许这个词的缺场使诗人感到不安。如果说他没有一处提到王宫，他至少在短短的几句诗中提及三个王族。那开满鲜花的草地，如同贵妇头戴王冠，像个女王；泰晤士河像个国王，或者至少是一位拥有无数巍峨塔楼的王子（尽管诗人在稍前一点的地方提到一个同名的女性角色，碧玲达泛舟于它“洁白的怀抱里”）；还有安娜女王。关于王室的描写似乎也太多了一些。

在二项式的读者当中，有些人肯定不读诗歌，他们的良心不允许他们那样做，我们刚刚就其中的原因进行了一些探讨。依据这种看法，为了格律而付出努力或许得不偿失。弥尔顿考虑到了这种可能性，所以他干脆放弃了格律中限制性最大的押韵，这一手法

> 为某些醉心于“成规”的著名现代诗人所采用，然而，令他们苦恼的是，这使他们在表达很多思想时都大受束缚和限制，明显偏离本意，而且在多数情况下，其表达比在没有押韵要求的情况下要拙劣。

不过，更执著的纯正论者也许会将这样的逻辑推及所有其他的格律手法。在弥尔顿本人的无韵诗中，我们看到：

---

① 克林斯·布鲁克斯先生责备没有经验的诗人多愁善感，但是当他对学院派诗人或者富有经验的诗人的俏皮话表示毫无保留的赞赏时，却放松了警惕。如果我们从美学角度去解读贺拉斯那则城里老鼠和乡下老鼠的寓言，一定会发现，后者说的是多愁善感的村言俚语，为前者所耻笑，但是前者不全是机灵，很快它就变得机灵过了头，反成愚蠢，结果到头来，我们会出于同样的理由而同时笑对它和它的乡下表亲：个人的虚荣和简单同样表现出幼稚无知。在伊丽莎白时代的喜剧中，机灵的城里人和乡下的笨伯同样是它现成的笑柄。——原注

因此当他开口说话,每一种情绪都让他的脸日益暗淡
他的脸上因为三重激情而变得苍白,愤怒、嫉妒与绝望,
清楚地写在他乔装的脸上,暴露了
他的伪装,如果有人看见。

这段叙事诗主要解释一度被伪装成带翼小天使的撒旦蒙骗的尤瑞尔,如何透过撒旦表情中流露出来的狂暴识破撒旦,然后通告伊甸园的守护天使,从而引发新一轮较量的过程。但从逻辑的角度看,这段诗一如弥尔顿惯常的风格,它言简意赅,甚少连接词,几乎像是电报代码,它可以用散文语言扩展出两三倍的篇幅,只有不习惯这种风格的人才会在读这段诗时觉得勉为其难;然而,它有时也违背严格的逻辑,走的是完全相反的方向:它枝枝蔓蔓地吸收了过多的细节。在阳光下,尤瑞尔不太可能注意到撒旦面色越来越苍白的连续三次变化,并明白每次变化的原因,事实上我们很快就得知,尤瑞尔真正注意到的是撒旦"凶狠的姿势"与"疯狂的举止"。弥尔顿意识到了这一点,为了巧妙地给自己开脱,他在这段诗中特意说,注意到撒旦越来越苍白的面色变化暴露其伪装的并不一定是尤瑞尔,也可以是任何目光敏锐而又离撒旦够近的人。然而,如果尤瑞尔没有看到这些变化,它们就失去了意义。

要奉劝弥尔顿删掉这样一段存在多种缺陷与冗余的诗当非易事,但是想来我们或许可以提出另一种版本,一个稳妥折中也符合传统诗歌水准的版本;为了说明观点,我不揣冒昧将其提供如下:

Speaking, rank passion swelled within his breast
Till all the organism felt its power,
And such a pallor in his face was wrought
That it belied the angelic visage fair
He had assumed. Uriel, unsleeping guard,
With supernatural vision saw it plain.
(他说着话儿,极度的情绪在他胸中升起

直到每一个组织都感受到它的力量,
他的脸上如此地苍白
他曾经伪装出的天使般白皙的面容
被它遮盖。一刻不睡的哨卫尤瑞尔,
他的神眼把这一切看得一清二白。)

但是,弥尔顿若见到这样的版本会立刻用我们的理由反唇相讥,他会嘲讽我们使用的独立主格分词和诗歌倒装,说它们有违正确的句法规则,他还会说,前面所有四行诗中使用的动词 swelled,felt,was wrought,belied 暴露出一种时刻想突破逻辑内容的趋向,这种倾向的根源或许在于我们急于要振作一番,摆脱一种尴尬局面的愿望。这些动词反映出一种雄心壮志,它们让我们从心里产生一种细微的冲动,这些细微的心理活动将最终带领我们脱离观点陈述的层面。

我们回头再看韵体诗,下面一段引自一首名副其实的好诗,但是,这首诗的神奇"妙处"都与不确定因素有关,这些不确定因素若在科学家或大一新生的散文当中出现定会遭到严责,不过,我觉得,它们若在大四学生的散文中出现,那它们很可能出于一种别样的考虑:

Had we but world enough, and time,
This coyness, lady, were no crime.
We would sit down, and think which way
To walk, and pass our long love's day.
Thou by the Indian Ganges' side
Should'st rubies find: I by the tide
Of Humber would complain. I would
Love you ten years before the flood,
And you should, if you please, refuse
Till the conversion of the Jews;
My vegetable love should grow

Vaster than empires and more slow.
(如果我们世界足够、时间不愁,
小姐,你尽可以这样地害羞。
我们可以坐下来,从容地去想
我们该怎么走,该如何度过漫长的恋爱时光
你尽可去印度的恒河河边
觅取红宝石:而我在亨伯河的潮水畔
苦苦地抱怨。我可以
爱你恋你十年直到大洪水终至,
而你若愿意,可以始终坚拒
直到犹太人皈依基督;
我草木般繁盛的爱情将增加新的幅员
超过帝国,速度更加缓慢。)

我要用用老师批改作业的红笔了,尽管我不喜欢这么做。区别于时间的"世界"不是空间,因为恋人们已经拥有绰绰有余的空间,拥有再长的时间也不会扩大这一空间。我认为它是一种强力压缩,它的意思是"摆在我们面前的全部世界史",它同时假设,他们有足够的时间去经历这一历史的全过程;因为有它,后面使用的历史掌故才有意义。We would, thou should'st, my love should,这些助动词用得准确,不同人称根据规则逐个发生变化,表达的都是一个决心或要求的意思:"我们将作如此安排。"在这样一套严密的话语当中,诗人在逻辑上一丝不苟、清晰可鉴,然而,引人注目的是,同在这样一套严密的话语当中,thou should'st 与 you should 是可以互换的。后一种形式是出于韵律的需要,因为不然的话,这句诗就成了 And thou should'st, if thou pleas'st, refuse;或者,如果像诗人(因为韵律需要)实际所做的那样对时态作一些修改,那么,这句诗就变成 And thou should'st, if thou pleas'st, refuse;但是,两种改法同样造成格律的滞涩。Which way 是一个词组,但语言是个具有含混性的东西,因此这个词组就有两个意思:一个意思是 in which direction,指的是朝什么方向 walk;另一

个意思是 in what manner,指的是用什么办法 pass our day。第五到第七行中的平行排比在三个方面不够整齐:Ganges 不需要形容词限定,除非用来配合韵律,可是,一旦用了 Indian Ganges,与它对应的那条河就完全有理由被称做 English Humber; Ganges' side 要求用 Humber's side 来对仗,或者仅用 Humber's,读者明白指的是 Humber's side,但为了押韵,诗人在说到亨伯河时用了 tide;说到第一条河时用的属格本来要求第二条河也用同一属格,但在那里,诗人实际上将它换成了一个 of 短语。Refuse 从韵文字典中拉出了 Jews,逼得诗人挖空心思为它提供语境;然而,就我们眼下讨论的问题来说,诗人的创造力也太丰富了,他想出了自大洪水到犹太人皈依基督教的这样一段历史时期,可是,用它来表示一万年或者任何其他的时间跨度都没有什么意义,它与同一语境中唯一一次提到的短短十年也毫不相称。用 vegetable 来修饰爱情十分怪异,虽然在某些方面不无合理性,但总的说来,绝对是不合理性大于合理性。Vaster 与 slower 相对应,与 more slow 不成对举,但这两个词用在 grow 后面完全不构成关联,因为 vaster 是 grow 的使役性补语,而 slower 只能是代替其副词形式 more slowly。最后还有个问题,诗人爱情之广阔怎么能与帝国的辽阔相似呢,在这些优美的措辞中间,我们看到的好像是孩童式的逻辑。

七

创作实验进入不确定性的重要阶段,不仅关系诗人的语言技巧,更关系诗人的想象力。"不切题内容"开始时让人感到非常别扭,它的多余意义也毫无用处,因为它意味着将一些外来的或者多余的内容引入本该是明确而限定的内容当中。但是,诗人很快就会发现有一种不切题似乎颇为可取,他开始心甘情愿地放任这种不切题,并将它作为作品表意中的一笔崭新的宝贵财富。其原则如下:想象力引入语篇的内容能够将潜藏于表面确定的情境"体"内的"特殊性"开发出来。当马维尔出于押韵的考虑说亨伯河的潮水,或者在他抽象的年历中添上大洪水和犹太人皈依基督教这些具体的时间时,他并非不得已而为之。相反,他知道诗歌的光彩来自于这种强有力的个性色彩在真实或自然

的感觉当中给人带来的冲击。但是,不光押韵可以,单是音节数量就能够造成这种效果。当诗人考察一个韵词是否适合自己的作品时,他将允许这个词合理出现的种种想象情境一一试过。不过,当他为了节奏而尝试若干新的短句,以检查它们是否合适时,虽然他的想象力此时根本缺乏来自韵词的强烈刺激,他经历的完全是同样的过程。我所谓的合适,指的是恰如其分地表现本属于逻辑客体的特殊性。就这样,在一种话语中属于离题的东西成了另一种话语的关键性内容,如果我们有勇气支持它,那么,这种新的话语很快就会牢牢地站稳脚跟。

上面所引几段诗文都是消极乖讹的 IM 的明证,但它们同时为积极的 IM 提供了说明,对于批评家来说,积极的 IM 就是诗歌的肌质;对于哲学家来说,积极的 IM 就是诗歌的本体个性。华兹华斯的观点陈述是最抽象的,但他并不咬定不放,以便建立一个严谨的逻辑结构——他本可以建构一种关于诗歌意义的真正高明的立场,这种立场正是本书努力构建的——他在犹豫之中把注意力转向了一些具体的有趣的事物,他写大厦、轻纱、神光、诗歌或前或后、或上或下的转向,但在这里他又停了下来,仿佛某种清教思想的压抑使他不能长久审视他描写的事物以便获得清晰的意象,因此他的诗既没有鲜明的观点陈述,也没有突出的肌质。蒲柏无疑很有叙事天分,那就是说,他能针对抽象的观点陈述想象出一系列与之相应的实际事件;他是现代散文体小说的先声诗人之一,他知道他可以随时将自己的观点陈述搁置起来,只要他能代之以另一种同样有意义的内容,也就是说,只要他能就这一内容具体细节的独立品格和历史提供一个亚叙事陈述。与蒲柏相比,弥尔顿给人的总体感觉是,他属于一个更为豪迈的时代,他诗中的不确定性随意与粗犷,而在描绘确定的细节时他同样更为大胆:他在诗中停下来详细列举撒旦心里三种激情,并想象它们逐次使撒旦的脸色变得越来越苍白,在蒲柏的诗中很难找到这样的描写。至于马维尔,我们不愿对他逻辑上的疏失加以臧否,在他的诗歌中,格律处理的过程造成了令精明读者深感不悦的消极的不确定性,但对此我们不愿理会。他那些确定的个性化细节所展示的魅力掩盖了这一瑕疵,使我们完全沉浸其中,他平素普通的观点陈述使我们在面对这些细节时惊愕不已。

这种积极或者说珍贵的不确定性随着意象的出现而进入诗歌。诗歌可以自由使用社会为其提供的、不知是谁发明的、可以为所有人使用的格律技巧，这其中看来大有道理。从表面上看，格律只会有损于语篇，但很快它就另出机杼：在象征符号中，他引出了图像符号，由此，诗歌步入了自己的轨道。

八

格律的成分经过了一个与意义相似的发展过程。正如格律造成了意义的不确定从而形成了 IM，意义也造成格律的不稳定从而形成了“变异”或者 IS。

在英语诗歌中，通常连续数行诗句构成一个最小的格律单位，每一行诗包含一定数量的确定音步，每一个音步由数个音节组合而成，其中一个音节为重读音节。所以，一个最常见的结果是，人们把一个单元的音韵结构——几行素体诗，一节韵体诗，一首十四行诗，有时是整首诗——叠加在一个意义结构单元之上；其中，音步也许并不与词语或者小的意群重合，但是，从长远来说，两个结构使用的完全是同一种语言，并最终一同从这种语言中走出来。一个人如果习惯了单纯的结构，或者说习惯了一次关注一种结构，那么，在面对上述情形时难免会带着偏见，我们若带着这样的偏见去看问题，就会发现，它真是伟大的协调、绝妙的奇迹。在阅读诗歌的时候，我们的耳朵始终紧随格律的展开，正如我们思想的大脑始终关注于观点陈述的进程一样，两个结构即使不是同步，也是同时在向前推进，每隔一会儿，两个步伐同时完成，两个新的步伐又同时迈出。我们所说的“短句”既是观点陈述中的一环，又是格律结构中清晰可感的一个元素，对诗人而言，“短句推敲”意味着遣词组句，以收一箭双雕之功。

我们可以假设语音效果与意义效果在理论上完全平分秋色、彼此相等，但事实上，在意义和声音之间，我们或许对意义的兴趣更大。因此我们很容易就会说：语音效果多少充当意义的肌质。它为意义增加一种本体性的内容。

然而，如果我们独立地审视语音效果本身，我们就会发现，诗人努力在自

己的格律(也即规整的语音结构)中开发属于它自身的肌质,这种肌质由格律变异构成。他这样做也是迫不得已,原因与驱使他在意义中建构意义肌质的考虑完全相同,只不过情形正好相反,这一点我们已经见过。意义必须适应格律,于是就产生了意义中的肌质,而格律必须适应意义,又产生了格律中的肌质。当他无法再用更加严整的格律语言来表达意义时,他就接受“最后一稿”,听任格律的变异保留下来。这些变异当然展现出声音世界的偶然性和不可预见性,或者一言以蔽之,这些变异展现出声音世界的“实际”。事实上,语音效果的可能性很多,在这里,一个音步或短句顽固地坚守自己的异类特征,而不是为作者的意图所同化。我觉得,我们既然习惯于从一首诗中读出许多的意义,如果我们不去体察其中的本体性考虑,那将是致命的。

但是,格律中的肌质形成要受到成规惯例的约束——对于意义中的肌质形成所受的惯例约束尚无明确的说明。格律变化是可以允许的,但是,它们必须是特定的几种。我觉得经验已经证明,或者说,人们不无奇怪地一致感到,只要允许一些变化,表达确定意义的短句大体上永远可以找到,此外,格律与格律变化造成的效果把语言变得灵活圆转,足以表达任何意义。就拿英语诗歌的主体形式抑扬格来说吧。伊丽莎白时代的戏剧诗是在先变得非常松散或者说变得“韦伯斯特化”之后才走向消亡的,后来,柯勒律治在短小的韵体诗中几乎把抑抑扬格变成了抑扬格的一个合法变体。不过,除了这两个著名的特例,诗人们凡要对抑扬格诗歌有所偏离时,都异常一致地选择以可接受的变化为度。至少到我们这个时代为止都是这样。近来的许多诗人,不论学问大小,都摆脱了格律的“枷锁”,他们什么时候觉得方便就使用一下格律,否则就一律不去谋求任何接近确定格律的东西。不过我这里讨论的是传统的诗歌创作,批评家如果要讨论传统诗人,就必须考虑这一点,这是毋庸置疑的。

莎士比亚写道,

```
 /          /               / /         /
When to | the ses | sions of | sweet si | lent thought

 /          /       /                    /
I sum | mon up | remem | brance of | things past,
```

(当我在一段段默默的甜蜜思绪中
追忆起往日的逝水年华,)

但我们不妨认为,他知道还有很多不同的写法,例如:

When sits | my par | liament | of si | lent thought
To try | afresh | the sweet | remem | bered past.
(当我静默的思绪议会厅般地矗立着
重新玩味甜蜜的如烟往事。)

当然,我们没有特别的根据来证明他的脑海里曾想到过这样来表达,也许不止一个理由能证明它完全不可能,但它至少向人们展示了一种常见的情形:诗人可以选择变化格律或者说把格律变得不确定,以求相对确定的意义;也可以选择改变意义或者说把意义变得不确定,以求更加确定的格律。诗人倾向于第一种写法,但那是因为他知道这些格律变化都在常规所允许的范围内。此处的格律变化包括以下替换:一个扬抑格音步取代了第一行的第一个抑扬格音步,一个短长音节双音步或爱奥尼亚式音步取代了这一行的第三、第四两个抑扬格音步,一个短长音节双音步或爱奥尼亚式音步代替了第二行的第四、第五音步。但是,经过这样的格律变化之后,诗句在意义上比另一种写法略微精确一些,莎士比亚不想对它作任何改动。第二种写法中的比喻也许过于具体而显得离奇,并且即便在这种写法当中,第一行的第三个音步在"parliament"一词中还是多出一个音节,除非我们再次拿格律变化允许范围做挡箭牌,说它可以用"音节的省略"来解释。[①] 为避免省略,诗人也许可以考虑用"senate"一词来换一个说法,但他可能恰恰不喜欢那样一个具体的东西。事实上,他可能只想

① 现在,抑扬格诗歌中三种可接受的变化都已提到了:扬抑格音步取代抑扬格音步,爱奥尼亚式音步取代两个抑扬格音步,多余的音节在读音上的省略。——原注

说到“sessions”的地步,而不想把议员就座其中的立法或司法团体进一步地具体化。

我们感到,除了怀亚特(他的格律很难分析)之外,将格律的不确定性推向极致的当属多恩的诗歌,多恩的诗有时大有颠覆抑扬格正统之势:

/ / / /
Two graves | must hide | thine and | my corse;
/ / / /
If one | might, death | were no | divorce.
(两个坟墓将你我的尸体掩埋;
如果可以,死亡不会将我们分开。)

第一行的难点在于,或许除了 and 之外的每一个单音节词都可能根据逻辑需要加以重读。我们事实上并不知道如何去读,我们所知道的是,它从一个四步抑扬格诗句变化而来,这一点看看下面一行便知,与之构成对句的第二行是一个规规矩矩的四步抑扬格。因此,我们几乎全凭主观臆断将一种读法加之于它,这种读法也许既使这行诗的格律显得非常工整,又照顾到它的结构逻辑。我们不禁想起多恩的乖张,这种乖张常常使他嘲弄规则,但从技术上说他并不违背规则。也就是说,那是本·琼生理解中的乖张,一种不折不扣的桀骜不驯,或者说决不求同的个人主义,它宣称,有个意义急需表达,不容为了格律而有所篡改。但是,如果有人抱怨下面这行诗,我们肯定可以为其作辩,因为诗人的格律技巧总体上合乎正统,全句共有十个音节,从全诗情况来看,诗人打算采取五步抑扬格的形式:

/ / / / /
Blasted | with sighs, | and sur | rounded | with tears.
(叹息震耳欲聋,身边全是眼泪。)

“with sighs”和“with tears”的对仗向人们暗示,它们所依靠的分词也构成整齐

的对仗；如果我们被叹息之声吹打的情形，恰如像被狂风吹打一样，那么，我们被泪水包围的样子也可以像被洪水淹没那样，“surrounded”的意思正是淹没。该词来自法语的“surronder”（拉丁语中的superundare），意为“漫溢”。若按其弱化了的现代意义，这个动词几乎无法包含两个逻辑重音，而抑扬格结构也会濒于瓦解，然而，那样一来，其逻辑结构也会受到损害，因为全句诗在这里形成一个可笑的倒高潮。读者只有深信多恩在格律上有整体的擘画，并积极考察多恩打算如何在这里保持这种整体性，才能读通这行诗；对这位读者而言，这行诗的格律包含许多的信息。恰恰是这行诗的意义决定了格律的变化，但我们发现它的这一意义并没有破坏格律，那是一种决定性的意义。

弥尔顿在格律上非常大胆，但他谨守原则，他诗中的格律变化都符合常规。他写道：

/ / / / /

Weep no | more, woe | ful shep | herds, weep | no more,

（不要再哭泣，伤心的牧者，不要再哭泣，）

这行诗的出色之处在于，在我们徒然地尝试其他读法之后，它最终又回归到规整的格律上来，这是我们丝毫没有料到的。我们习惯了弥尔顿喜欢给我们留下的一种印象，我们认为，他的确定意义几乎使他每一行诗的局部格律变得不确定，尽管我们知道这种不确定从不超出常规所允许的范围，这种印象并非完全是误会。出于这种印象，我们倾向于将这行诗的格律标注为：

/ / / / /

Weep no | more, woe | ful shep | herds, weep | no more,

在弥尔顿的诗中，有很多诗行用的都是这种格律，但是，非重读的“woeful”一词在逻辑上应该怎么解释，颇让我们为难了一阵儿。不过，我们告诉自己，第一个“weep no more”与第二个的逻辑意义完全相同。尽管如此，非重读的“woeful”毕竟有失弥尔顿作为诗人的水准，不能令我们满意。最后我们尝试按照正

常的格律来读,发觉弥尔顿本意就是要我们这样读,他认为只要我们相信他的技巧,最后一定会这样读的。在"weep no more"这个短句中,很难说某个词在逻辑意义上比另一个词更重要,但我们又不能像读散文时那样任由自己重读所有的词。可以那样读吗?事实上,像我们最后那样读这行诗,我们不仅重读了所有三个词,而且别无选择:先是"no",其次是"weep",再其次是"more",因为这个短句出现了两次。同前文说的一样,这里的格律也包含着大量的信息。如果意义与格律作为相互决定的原则之间没有经过最最细微的切磋和交流,并且每次都体面地形成和局,也就是说,如果它们之间没有通过相互迁就作出精心调整,那么,格律决不会有那么多的内涵。

此时此地,我必须承认一件事,我的读者们肯定已经料到我要承认什么了,我们说莎士比亚和其他著名的诗人经常采用格律变化(即不完美的格律)是由于确定的意义迫使诗人不得不变化格律,这并没有说出全部的事实。诗人对格律变化的热衷其实与意义无关,他觉得,作为与声音结构相匹配的声音肌质,格律变化至关重要。在诗人的成长过程中,他用不了多久就会形成自己的品味,根据这种品味,一成不变的语音规整意味着狭隘无味,或许存在着本体缺陷,因此应予以抛弃。有鉴于此,诗人必先能写出纯熟的格律,然后对它作出刻意的粗糙化处理。需要对我们的讨论予以补充的一点是,诗人必先能写出一个逻辑上干净妥帖的论点,然后通过引入逻辑冲突或者故意造成晦涩也对它实施粗糙化处理。因此,在整体结构中,我们面对着这样一种极其复杂的情形:不确定的音律或不确定的意义,即IS或IM,其实很可能是一个诗人分别探求而获的结果,诗人感觉到了不确定性的审美价值,又能凭着丰富的经验一径去追求。但是,任何意义的增加不可能不影响到格律,反之亦然。因此,不仅仅我们在开头时所讲的DM会使格律变得不确定从而形成IS,IM也能做到;反过来,不仅DS可以使意义变得不确定从而形成IM,IS也能做到。听起来也许很复杂,但如果请教优秀的诗人,他们会证实这一切,而且我认为,如果我们掌握足够的技巧,知道怎样去阅读他们的诗,他们还会用自己的诗歌为我们提供客观的证据。

诗歌效果中有一种非常突出而又不大清晰的特点,那就是:语音和谐。关

于这一点，我们有必要作一点正式的讨论。在语言的语音和谐下面，应包括使用流畅的辅音序列，这在诗歌中比在散文中要显著得多；包括消除或减少刺耳的辅音组合，在完全遵照意义原则将所选词并置时，这种情形会自然地出现；还包括通过制造变化，或者至少通过避免连续使用平板或弱读的元音，妥善安排元音系列。这些也是切实可行的诗歌创作原则，在造成意义不确定的过程中，它们无疑会产生影响。从这个意义上讲，它们属于结构性原则。毫无疑问，我们通常把语音的和谐当做一种追求纯声音享乐的原则；语音的和谐给喜好音乐的耳朵带来愉悦，我们可以肯定，即使在我们默读的时候，它也使我们的发音器官感到愉悦。不过，那不是我们所要表达的观点。语音的和谐是诗歌在语音维度上进行肌质提升的最后一道工序。我认为，在对它进行评价的时候，我们必须将“提升”放在“肌质”之前。提升肌质就是要使肌质更加不着痕迹、更加圆熟，就是要打磨掉它部分的个性棱角，也就是说，使它与主旨结构更加珠联璧合。因此，我倾向于认为，语音和谐像格律那样是一种确定的语音原则，但与格律相比，它对意义造成的束缚和干扰要少得多。当我们认为它与格律会作为对立的结构原则互相冲突时，理论上会出现一些复杂情况。不过，我相信我们在本节中看到的复杂情况已经够多的了。

九

最后，我们还应当注意非哲学批评家几乎普遍接受的一种观点，这种观点在最远离哲学的批评家中间最为盛行。这种观点认为：诗歌的语音效果不仅(1)符合格律，(2)和谐悦耳，而且最好——实际上常常也的确如此——(3)“富于表现力”；换句话说，诗歌中的声音应该与它所指示的物体“相像”，或者多少就“是”它所指示的对象，至少它应该“暗示”所指示的物体。在这里，我们必须毫不客气地说，这种观点不论是在理论上或总体上，还是具体针对我们引证的大部分诗歌而言，几乎全是谬论。事实上，一个词语与它的指称对象之间看不出究竟有何相似之处，如果有人说它们之间确有相似，理查兹先生在他的《修辞哲学》第三章中已经根据雷奥纳德·布龙菲尔德的《语

言》与亚里士多德《诗学》的权威观点对它进行了彻底的批驳。此外，短句或大段诗的“韵律”与它的指称情境之间也没有太多特别的相似之处。对于后一种谬论，我不知道可以引据哪家权威之分析来批驳，也不打算临时拼凑出一段来。我只想说（尽管不是所有读者都仅满足于此），人们通常所谓的相似之处在头脑清醒的评家看来不过是捕风捉影，牵强附会；为了弥补论证的缺乏，我只想提出一点本体意义上的思考，通过揭示当下流行谬误的实质，让大家对这种流行谬误有个更清楚的了解。即便是谬误之中也多少包含着一定的真理吧。

当语义属性与语音属性结合而构成一个精致的诗歌短句时，似乎形成了一种奇妙的“合适感”、和谐或者熨帖，甚至是一种持久的稳定，这是我们都感觉得到的，而且我相信这就是我们需要在此说明的现实。然而，两种属性共存的诗歌应遵循什么样的规则呢？这个规则是本体性的：两种属性不应当是相同、相似或同质的，而应当是不相同、不相似或异质的。这是真实世界中无所不在的法则。现实之中的万事万物莫不按照这个法则形成。我们早期的伊利亚学派的那种思维方式让我们幼稚而富偏见地认为，两种属性唯有在相同时才能结合。柏拉图《诡辩家》中“伊利亚陌生人”的演说首次反映了从那个阶段到一个更为成熟阶段的过渡，这是最著名的一个例子，黑格尔和许多其他逻辑学家都曾系统地利用过它。红与红放在一起不过是红色的简单相加，就算红与黄放在一起也不会产生出什么惊人的结果来，但是红与大结合到一起，再加上形形色色的其他一些异质属性，让我们得到一个苹果，这就是“多”生“一”。我想，我们认识像苹果这样的具体物体，并不是在任何理性的意义上这么做，物体的整体结合不是靠数学的加减乘除，而是靠它自身包含的异质元素，但我们能依靠感官辨认它。在柏拉图看来，“表象世界”（或个人意见）低于“纯存在世界”（或理性），但是，他承认前者是我们感知所能把握的世界，而且事实上它就是自然的世界。①

---

① 为准确起见，我应该说这种厚此薄彼的做法属于苏格拉底，或者对话录前面部分出现的柏拉图。——原注

诗歌短句与苹果并不怎么相似，我们必须对此予以特别关注。诗歌短句存在于什么样的话语世界？作为声音的组合，它存在于文字中；作为包蕴意义之物，它存在于文字以外的某个世界。在诗歌短句里存在的就是这样极端的异质性。我们不禁又想起了那个老问题，想起那个辩论：诗歌究竟存在于阅读文字的物理声音之中，还是存在于对这些声音的阐释之中？然而，诗同时存在于两者之中；为了帮助我们记忆文字，诗人使用了格律化的文字，以便抓住我们的注意力。马修·阿诺德使用的一个"试金石"中有一句但丁的诗，艾略特先生和好多其他人也很喜欢这句诗：

In la sua volontade è nostra pace,

但是，译成英语便成了：

In His will is our peace,
（上帝的意志决定我们的和平，）

这根本不成其为诗歌的试金石。这句英语诗的意义与声音没有结合起来，文字成为单纯的符号，它们被使用了，但它们没有融入对象之中。这句诗的英译完全丧失了本体，失去了原诗曾经包含的一个世界。但是，若说但丁原诗优于英译之处全在于它的声音"表现"或"暗示"了它的意义，未免太信口开河了；不过，我想我知道有些批评家不久就会乐意就这一说法作出详细论证。

人们信心十足地加以引用的诗句、我们用来证明诗歌魅力的那些"证据"、那些个试金石，永远都是短句，既不是单个的词，也不是三两个词的组合，它们可能是整行的诗句，或者是包含数行诗句的诗段。我觉得这一事实意义重大，相比之下，光说一篇缜密的逻辑话语必须进行扩展才能获得复杂性并不重要。一个更加真实确凿的事实是，一个突出的语音特征除非通过足够的数量组织成一种可以识别的格律，否则就不能使词语具有这种语音特征。此外，在这一事实背后的又一个事实是，意义表达借助的是词语，而格律的形成靠的不是词

语,而是音节。在语义结构与语音结构的推进中,并不存在一对一的对等协作关系。在一个诗歌短句中,这两者的关系同音乐中两个对位旋律间的关系相似,只不过比起音乐旋律来,诗歌中的两种结构从一开始就显得更具异质性。也许语义—语音结合也有着与对位音乐一样的审美意义。然而,我不能肯定这样说有什么意义。即令有叔本华那样的天才,也并不见得把音乐美学表达得比文学美学更清楚。我觉得对位音乐的力量在于它给我们提供的纯思辨性或者本体论暗示,这一点不会有错,不过,我认为至少诗歌短句的双重结构也是一样。语义结构本身就像最高声部的音乐旋律一样也许是一种审美结构,因为它作为一种逻辑结构,同时也包含了纯粹的逻辑结构所不包含的肌体或肌质。然而,似乎与语义结构毫无关联的语音结构却必须人为地与之结合起来。这个工作要比音乐的对位更严密、更坚实,也更令人称奇,因为同时进行的对位旋律到底是两个旋律,而诗歌短句却是合而为一的。从本体论的角度来说,诗歌短句让人体验到一个更为丰富多彩、更难以预料的世界,也建构起了一种更加多维的话语。

十

至此,我就英语诗歌的本体研究说明得或许已经够多了。我意识到其中的某些不足。我希望能揭示传统派诗人及其读者的本体意识,我觉得它很合我的性情。

但是,本体论批评家会怎样评论现代诗人呢?我们这个时代的许多诗歌明显不同于传统。当然,我觉得罗宾逊、弗洛斯特、布里吉斯、叶芝,甚至霍普金斯的诗歌应该排除在外,这些诗人或坚守、或近于坚守、或打算坚守传统。我所说是诸如庞德、艾略特、塔特、史蒂文斯,也许还有奥登一类诗人的诗歌,尽管我没打算正式地列举他们的名字,也不想说他们共有一种被人诟病的问题。人们一般认为,这些诗人高度重视传统主义诗人的传统主义,但是,为了自己的诗歌,他们总是刻意地远离传统主义。

我们的现代派诗歌有着广为人知的外部标记,兰道尔 · 杰瑞尔先生自己

的诗被收录在《五位年轻的美国诗人》中出版时，他给自己的诗写过一篇序言，题曰“诗歌札记”，文中对这些标记作了一个简单的罗列，罗列得非常好。他认为现代派诗歌具有浓厚的“浪漫主义色彩”，并将其标记罗列如下：

> 由于篇幅所限，我不能一一列举所有这些结论需要的无数证据，但是，大家可以考虑一下典型的现代派诗歌的某些特征：妙趣横生的语言；对内涵、肌质的高度重视；极度强烈而造作的情感——暴力；大量的晦涩；对感觉与感知的纤微差异的强调；对细节、局部而不是对整体的重视；形形色色的实验或标新立异；抛弃外部形式与内在组织的倾向——这些特征一般被认为是有道理的，因为一个混乱的时代要求用混乱的形式来表现，或者说，因为它们是新发现的、更为复杂的组织方式；强烈的个人风格——完善你的个性；缺乏克制——所有倾向都被推向极致；重视潜意识、梦的结构、纯粹的主观世界；诗人往往采取反科学、反常规、反大众的姿态——他本质上遗世独立；诗歌主要趋于抒情，情感强烈——为数不多的那些长诗是抒情细节的堆砌；诗歌通常没有逻辑结构，而或多或少都采用戏剧独白式的联想结构，凡此种种，不一而足。

我对这一派诗歌的评论并非凿凿定论，但我还是姑妄言之，以求合于新声。下面我将用最简单的线条勾勒出一种批评，甚至并不具体引用这一派的任何诗作。

一般认为，现代派诗人熟谙传统派诗人的手法，但实际情况是，他们觉得旧的手法失之陈腐，从本体上说不适合他们的要求。但他们对新诗又缺乏一以贯之的认识——也许根本不可能有什么焕然一新的新诗，因此，他们在创作中不是拒绝承认旧的手法，而是对它们进行随意改造，以消解其规整性与系统性。

他们认为，传统诗歌将确定的话语纳入确定的格律，在这一过程中，诗人付出的辛劳并没有切实的好处。我已经指出，这种做法能帮助诗人获得单纯逻辑话语无法得到的一种本体性的成功。他们熟悉这种技巧并认为它过于简

单。对他们来说,格律严整的诗歌匠气重得让人一目了然,因而魅力大减;他们追求一种更直接、形式更自由的知识。

他们无法容忍格律扭曲意义,反对以前文谈到的蒲柏与马维尔那种琐屑的、半遮半掩的不规则韵律,或者以浪漫主义诗人华兹华斯那种劣质的音韵把不确定的意义弄得一副造作、可憎而愚蠢的样子。对此他们反感颇深。我猜想,根本原因是他们讨厌科学话语,虽然这样说起来有悖常理。在寻找一种更具本体性能量的话语时,他们不愿意表现出低于对手水准的缺陷;随着科学话语迅速而显著地完善(这主要发生在那些伟大的传统派诗人在诗歌上功成名就以后),那种粗劣的不确定任何识文断字的人一眼都能看出,所以恶名昭彰。他们会说,散文的时代已将旧式格律诗中那种结结巴巴的逻辑送入坟墓。老式格律诗的局限性不言自明,至于它所许诺的好处,他们打算求之于别的方法。

有了技巧上的经验,他们能够充分驾驭自己丰富的想象力,当他们寻求图像符号所指称的那种积极不确定性时,他们会径情直遂地去追求。他们有这个能力,而无须借助格律处理中文字雕琢所带来的暗示。在科学话语中,他们的想象力或许会受到限制,而恰恰通过诗歌练习,他们的想象力得以慢慢地释放出来,在前文中,我们把这种诗歌练习称为传统的入门技巧,在这种技巧中,格律对诗歌创作而言是功能性的存在。果真如此,现代派诗人堪称为诗歌传统的产物,不过,他们只是它的终端产品,或者我们甚至可以说,他们是后传统的诗人:他们只是传统的继承人。

他们并不热衷于格律,结果,格律天然就有的不确定性在他们的诗歌中就走过了头。但是,他们原则上坚持一种前所未有的意义不确定性,所以他们的诗歌在这方面也深受其害。后一种不确定性创造出了绚丽多姿的意象,但它在逻辑上经常自相矛盾。这种逻辑上的自相矛盾并非来自格律上的纠缠,而源于纵横恣肆的意象活力。我们这么说的理由是,这种逻辑矛盾的主要形式是省略:众多意象拥挤在一块,而缺乏对于逻辑关联的说明;而且从作品的可靠性角度看,众多拥挤的意象之间本身通常也缺乏逻辑关联。结果呈现的是一种浓密的本体特征,这种浓密的本体特征,我们从逻辑上的晦涩中不难看见。

现代派诗人这种浓密精彩却晦涩难懂的世界也许反映了某种初步的本体

意识。他们所感觉到的最真实的世界拒绝征服，这个世界神秘多于可解，或许还善大于恶。它是一个表象的世界，让人想起诸如赫拉克里特那样的世界；仿佛他们早已证明历史和语言毫无意义，又成为早期的古希腊人，不过不是伊利亚信徒那样的。他们与商业、科学与实证主义统治下的这个平凡的现代世界（从本体上更像是伊利亚学派的遗产）格格不入，他们眼中的古希腊人是多元论的、相对论的，而且还是非理性的。

他们的诗歌明确表现出这样一种怀疑主义与默然而坚定的弃绝，这种态度几乎让整整一代人被归入了颓废——如果我们对文化轮回的了解足以使我们负责任地使用这一术语的话——的范畴。

然而，就颓废的真正意义而言，也许他们的诗歌并不一定完全给人以一种气力耗尽的感觉。从那个意义上说，他们的诗歌还不彻底。在每一个现代派诗人的创作中，不时会出现那种令人震惊的稀罕物，那就是：完美的诗歌短句。这一短句可能兀然独立于充满不确定性的语境之中，但就获得传统技巧所要实现的效果而言丝毫不输于传统技巧。它是一块试金石。如此突兀地偏离平时做法的原因或许只是出于抚今追昔的怀旧情绪罢。

虽然它不一定愿意，但它或许还是证明了本体的真正效用，正如我们这个民族在自己的语言经验中已经证明过的那样。




PDG

索　引


PDG